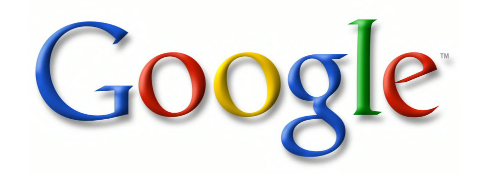


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

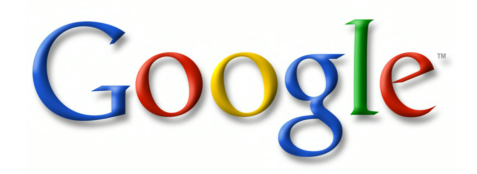
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FA 203.55

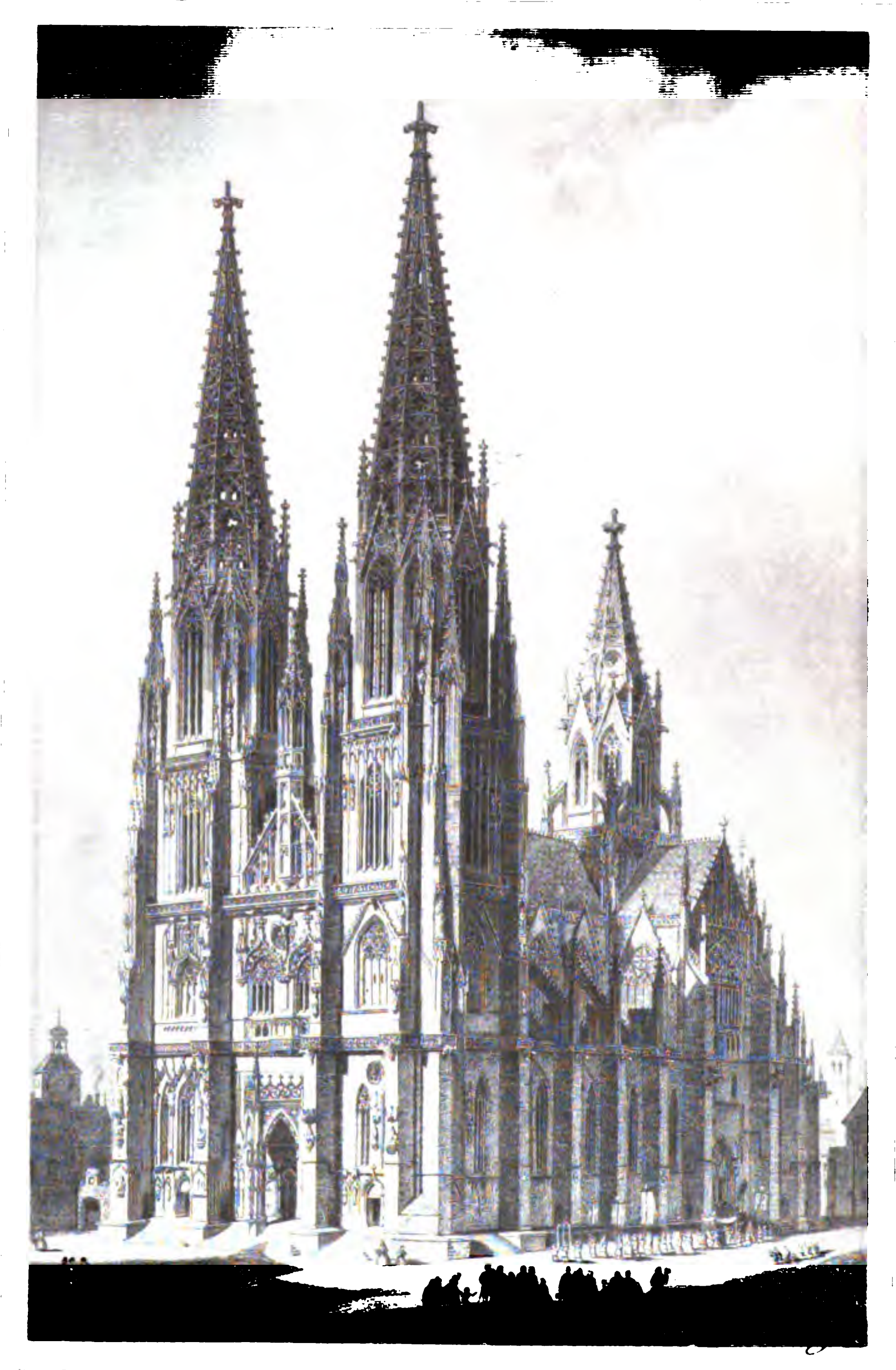
TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College
Library

VE RI TAS

FROM THE BEQUEST OF
JOHN HARVEY TREAT
OF LAWRENCE, MASS.
CLASS OF 1862





Idee zur Vollendung des Domes zu Regensburg.

(1857

Die Kunst im Dienste der Kirche.

Ein Handbuch
für
Freunde der kirchlichen Kunst

von

Dr. G. Jakob,
Domdekan und bischöfl. geistl. Rath
in Regensburg.

Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung.

Fünfte, verbesserte Auflage.

Nebst Titelbild und zwanzig Tafeln.

Landshut, 1901.
Druck und Verlag der Jos. Thomann'schen Buchhandlung.
(Joh. Bapt. v. Zabuesnig).

FA 203.55

HARVARD COLLEGE
APR 23 1912
LIBRARY.
Treat fund

Dem Andenken

seines väterlichen Freundes

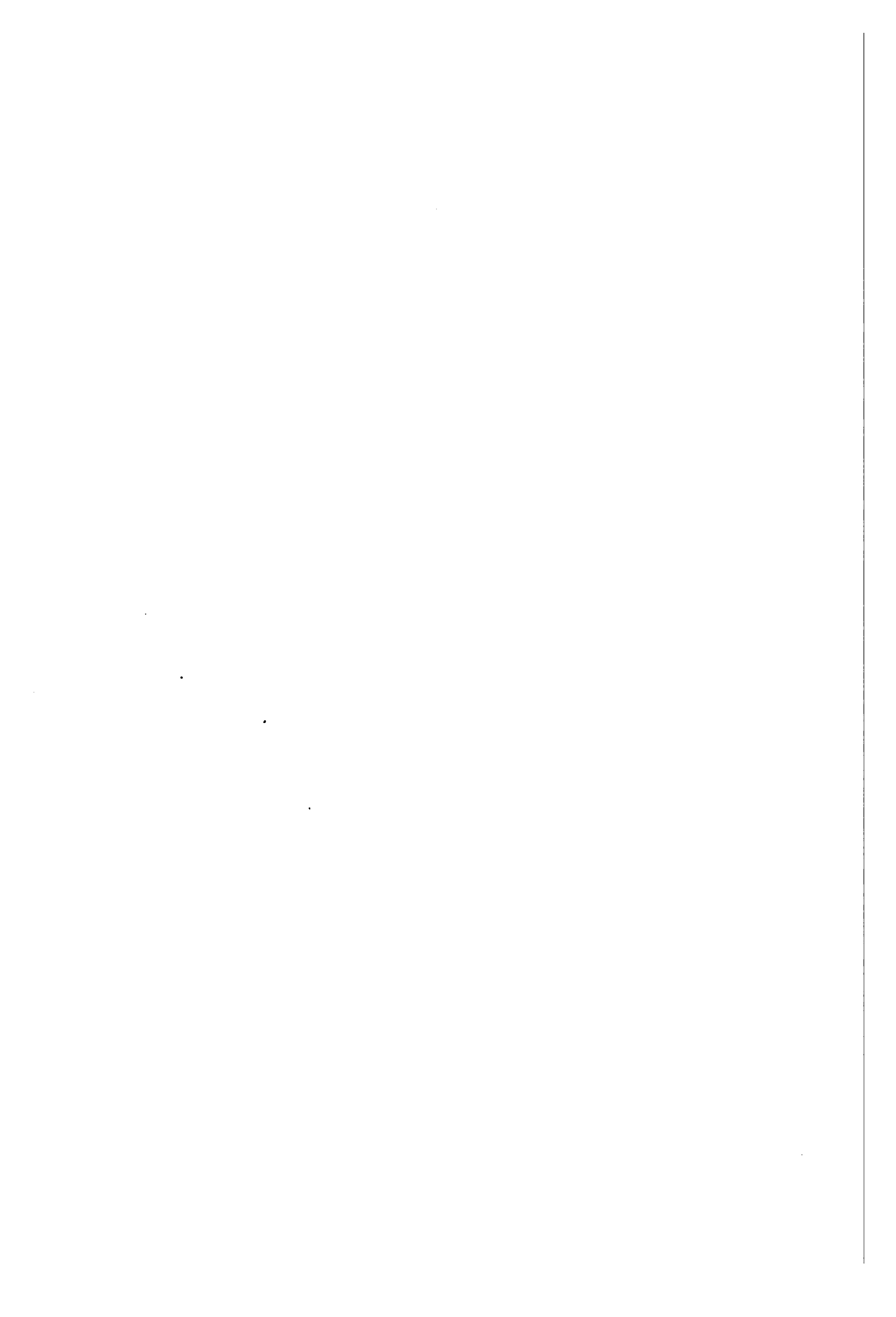
des hochwürdigen Herrn

Dr. Joseph Umberger,

Domkapitulars und bischöfl. geistl. Rathes,
(gest. 19. Okt. 1889)

in dankbarer Verehrung und Liebe

Der Verfasser.



Vorwort zur ersten Auflage.

Angegangen von dem hochverehrten Vorstande[1]) des kirchlichen Kunstvereines in der Diöcese Regensburg, ein Büchlein über kirchliche Kunst zum Zwecke einer Vereinsgabe für die Mitglieder zu schreiben, unternahm der Verfasser vorliegende Arbeit. Eine Gabe für die Mitglieder des Kunstvereines sollte aber zumeist die Aufgabe des Vereines fördern helfen, und hiezu schien Nichts geeigneter, als den Mitgliedern zum Selbstunterrichte ein Buch an die Hand zu geben, das sie in eine tiefere Erfassung des Wesens kirchlicher Kunst einführen könnte. Es handelte sich sonach nicht darum, eine nur äußerliche Kenntniß dieser oder jener Formen zu vermitteln; es genügte nicht, Kunstgeschichte zu schreiben; ebensowenig, das Eine oder Andere aus dem Gebiete der Kunst ohne Zusammenhang zu behandeln; — was dem Verfasser vorschwebte, war: Eine kurze aber das Nothwendigste umfassende, einheitliche Darstellung aller Zweige der Kunst, wie diese auf dem Boden der Kirche, aus ihren Anschauungen und Vorschriften, also von Innen heraus, erwachsen sind und fort und fort erwachsen müssen. Nur auf solchem Wege möchte die Begeisterung für kirchliche Kunst eine bewußte und dauernde, das Urtheil in Sachen kirchlicher Kunst ein sicheres, die Uebung der Kunst eine nicht der Willkür unterworfene werden. Wer die Litteratur über christliche Kunst kennt, wird wissen, wie schwer es hält, trotz des von Tag zu Tag anwachsenden Reichthums derselben, auch nur Ein Werk herauszufinden, das für obigen Zweck ausreichen

1) Es war der um die kirchl. Kunst hochverdiente Domprobst J. B. Zarbl, gest. 1862.

könnte. Der Verfasser, dem es seit Jahren obliegt, den Alumnen des Seminars die Vorlesungen über kirchliche Kunst zu halten, und dem es, künftigen Priestern gegenüber, nur noch mehr daran liegen mußte, die Kunst in ihrem organischen Verbande mit der Kirche, mit deren innerem und äußerem Leben, und zwar nach allen Seiten, und im Ganzen wie im Einzelnen erfassen zu lehren, begehrte nach einem solchen Werke seit Langem um so sehnlicher. Allein dieses Begehren blieb unerfüllt; und darum mußte der Verfasser selbst sich entschließen, aus dem vielen Guten, das da und dort gegeben, für seine Absicht das Nöthige zu nehmen, und zu einem Ganzen zu verarbeiten, so gut er es eben vermochte. Als man daher mit obigem Ansuchen an ihn kam, schien es das Geeignetste, nicht etwas Neues zu schreiben, sondern in einem wohlgeordneten Abrisse das zu einem Büchlein für die Mitglieder des Vereines umzugestalten, was bisher nur in anderer Gestalt und in dem engeren Kreise von Zuhörern vielleicht nicht ohne Erfolg vorgetragen worden. Der Verfasser ist weit entfernt, zu glauben, daß diese Schrift durchaus den obengestellten Anforderungen entspreche; gleichwohl möchte sie für jetzt einem Bedürfnisse zur Noth abhelfen, Manchem, der sich in einem ähnlichen Wirkungskreise mit dem Verfasser befindet, nicht unerwünscht kommen, und besonders für Priester nicht unnütz sein. Wenigstens dürfte sie den Weg angedeutet haben, auf welchem eine umfassendere Bearbeitung des Ganzen der kirchlichen Kunst, und zwar vom kirchlichen Standpunkte aus, sich zu bewegen hätte. So viel im Allgemeinen über die Entstehung und den Zweck dieser Schrift.

Es sei erlaubt, noch einige besondere Bemerkungen anzufügen. Es wäre dem Verfasser nicht schwer gewesen, die Litteratur über christliche Kunst reicher anzugeben; es schien jedoch nützlicher, nur wenige, und zwar solche Werke zu citiren, welche leichter zugänglich, und deren Studium wirklich empfohlen werden kann. Dagegen sind bei Abfassung der Schrift selber auch die übrigen und neuesten Erscheinungen auf diesem Gebiete nicht unbeachtet geblieben, wie

der Kundige leichtlich finden wird. Aus demselben Grunde wurden für die Bezeichnung von Mustern nicht grosse und seltene Prachtwerke angeführt, sondern zunächst nur bekanntere Werke, z. B. „das Organ für christliche Kunst", Reichensperger's Schriften, der „Kirchenschmuck" u. s. f., um eben dadurch auch aufzumuntern, gerade diese nach und nach sich selbst anzuschaffen.

Mehr aber wollten die kirchlichen Bestimmungen berücksichtiget werden. Gerade das ist eine Seite, die, wie eben erwähnt, fast in den meisten Schriften über kirchliche Kunst viel zu wenig in ihrer Bedeutsamkeit gewürdiget erscheint. Und doch ist eben in der Kenntniß der kirchlichen Anschauungen und der darauf ruhenden kirchlichen Vorschriften der eigentliche Boden für alle kirchliche Kunst gelegt, die Theorie vor jeder subjectiven Meinung, die Praxis vor der in der Kirche so unberechtigten Gesetzgebung des Geschmackes und der Mode allein gesichert. Es nehmen aber neben den allgemeinen Bestimmungen durch die Ritualbücher und die Congregation der Riten die vorzüglichste Stelle die Constitutionen der verschiedenen Provincial- und Diöcesansynoden ein, und unter diesen besonders jene der in Deutschland abgehaltenen. Diese Concilien sind die reichste Fundgrube nicht allein für die Geschichte der Entfaltung kirchlichen Lebens, sondern auch der kirchlichen Kunst in unserm Vaterlande, und es war der sehnlichste Wunsch des Verfassers, durch deren vorzugsweise Berücksichtigung einen oder den anderen seiner jüngeren Freunde zu gleichem Studium hinzulenken. Man möchte einwenden, daß diese Synodalbeschlüsse nicht allgemein bindende Kraft haben, daß manche auch nur Ortsgewohnheiten u. dergl. enthielten; dagegen aber ist wohl zu bemerken, daß Letzteres nur äußerst selten der Fall, und dann nur unter sorgfältigster Wahrung des kirchlichen Geistes. Das erstere ist zwar richtig; jedoch wer mit grösserer Aufmerksamkeit den Zusammenhang einzelner Synodalbeschlüsse mit den in früherer Zeit oder an mehreren und entfernten Orten erlassenen prüfet, der wird erkennen, daß auch hier der traditionelle und zur Einheit strebende Geist der Kirche gewaltet, daß diese Bestimmungen nur ein anderartiger

Ausdruck dieses Einen Geistes seien, und jedenfalls höhere Autorität in Anspruch nehmen, als der Geschmack und das ästhetische Gefühl Einzelner. Uebrigens wurden fast durchweg nur solche Vorschriften daraus verzeichnet, die entweder dem Sinne oder gar dem Wortlaute nach auch anderwärts und zu verschiedenen Zeiten ausgesprochen sind. Oft wurden Beschlüsse auch noch aus späterer Zeit angeführt, und das besonders darum, damit einerseits aus diesen sichtbar werde, wie treu die Kirche gegenüber einer bereits argen Verweltlichung allezeit wieder auf das Altüberlieferte hinwies, anderseits die Bedeutsamkeit dieser Bestimmungen gerade daraus desto besser einleuchte. Hieher gehören unter anderen vorzüglich die Mailänderakten, d. h. die Beschlüsse der Concilien des hl. Karl Borromäus, welche nacheinander sämmtlich vom päpstlichen Stuhle approbirt wurden, und aus denen dann der Heilige seine so praktischen und auf die Tradition der Kirche sich stützenden Instructionen zusammenstellte. In engem, und aus dem damaligen Verbande so vieler Bischöfe mit dem hl. Karl leicht erklärlichem Zusammenhange mit diesen Quellen stehet Dr. Müller's „Ornatus ecclesiasticus“ der Diöcese Regensburg, eine aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammende Sammlung der bisherigen kirchlichen Vorschriften über Einrichtung und Ausschmückung der Kirchen, die oft wörtlich mit den Vorschriften der Mailänder- und anderer Synoden zusammenstimmen. Nochmals sei es gesagt: diese kirchlichen Bestimmungen sind hervorgegangen aus dem gemeinsamen Geiste der Kirche, und sind ebendarum mehr zu achten, als alle Bestimmungen einer Aesthetik, die etwa dagegen sprechen möchte. Uebrigens soll die Einleitung dieser Schrift und ihr Inhalt selbst das Alles mehr auseinandersetzen, als es hier zu thun am Orte wäre.

Was die beigegebenen Tafeln anlangt, so schien es wünschenswerth, die Gegenstände wo möglich aus dem in der Diöcese selbst Befindlichen zu wählen und soche Entwürfe zu liefern, welche den gewöhnlichen Bedürfnissen der Kirchen entsprechen; deshalb konnte es nicht immer gerade auf Muster des strengeren Styles oder schön

ausgestattete Prachtstücke abgesehen sein. Die im Anhange gegebenen Erklärungen der Tafeln werden nähere Aufschlüsse über deren Charakter sowie über die neu entworfenen Musterzeichnungen enthalten. Der dem Buche vorstehenden „Idee zur Vollendung des Regensburger Domes“ liegen, was den allgemeinen Entwurf betrifft, die bereits am Dome gemachten technischen Untersuchungen und Berechnungen sowie die noch vorhandenen älteren Entwürfe zu Grunde; was aber das Detail angeht, so will sie keineswegs einen besonderen Anspruch auf etwaige künftige Berücksichtigung haben. Würde dieses Blatt in den Herzen Vieler das Verlangen nach der Vollendung unseres Domes und die Opferwilligkeit anregen, so ist sein Zweck erreicht.

Damit hat denn der Verfasser über Absicht und Charakter dieser Schrift sich hinlänglich ausgesprochen. Möge sie Nutzen bringen, und trotz ihrer Mängel Einiges beitragen, daß die Liebe zur Kirche und zu Allem, was sie Grosses und Schönes auch auf dem Gebiete der Kunst einzig hervorgebracht, in recht Vielen gemehrt werde!

Regensburg, am Feste Mariä Himmelfahrt 1857.

G. Jakob,
Präfekt des bischöfl. Klerikalseminars.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Obgleich die erste Auflage dieses Buches innerhalb Jahresfrist vergriffen war, so hat sich doch die neue Herausgabe desselben aus mancherlei Gründen bis jetzt verzögert. Der Verfasser beklagt es nicht, hofft vielmehr, daß es dem Werke selbst nur zum Besseren gedient haben möge.

Dasselbe ist durchgehends und mit gewissenhafter Benützung der seit seinem ersten Erscheinen so rasch anwachsenden Litteratur neugearbeitet worden.

Was jedoch die Absicht und den Plan desselben betrifft, so sind diese ganz die nämlichen geblieben, wie sie bereits im Vorworte zur ersten Auflage ausführlich dargelegt wurden.

Die bedeutende Vergrösserung dieser Ausgabe erklärt sich aus der grösseren Berücksichtigung der geschichtlichen Seite des Buches, da es nothwendig erschien, einerseits dem Leser das Nachschlagen vieler und oft umfangreicher kunstgeschichtlicher Werke zu ersparen, anderseits mit noch grösserer Entschiedenheit die katholische Auffassung der Kunstgeschichte zum Ausdruck zu bringen. Arbeitet ja gerade jetzt die moderne sogenannte Aesthetik mit einer ganz raffinirten Consequenz, um auch dieses Gebiet von allem Uebernatürlichen gründlich zu purificiren, und die Entwicklung der Kunst in jedem ihrer Zweige aus der Bahn der Kirche geschichtlich und praktisch hinauszudrängen.

Die dem Buche beigegebenen Tafeln wurden um acht vermehrt, einige verbessert.

Hinsichtlich des neuen Titelbildes möge Folgendes bemerkt sein. Die erste Auflage des Buches zeigte ebenfalls eine wenn auch nur unvollkommen ausgeführte Skizze des Regensburger Domes als Idee zu seiner einstigen Vollendung. Was damals vorläufig nur lebhafter Wunsch Vieler gewesen, sehen wir jetzt durch den Muth und die Ausdauer des hochwürdigsten Bischofes Ignatius der Vollendung nahegeführt. Er vertraute das Werk dem k. Baubeamten, Fr. Jos. Denzinger, als Dombaumeister, der sämmtliche Pläne fertigte und den Bau selbst leitete[1]). Der Gedanke, den Dom auszubauen, begeisterte mit dem ersten Aufrufe Alle, Priester und Laien, dem Bischofe mithelfende Hand zu bieten. Die frommen Gaben der Diöcesanen und die Beiträge vermöglicherer Kirchen sollten die erforderlichen Mittel bieten — und sie versiegten bis jetzt nicht. Das königliche Haus, insbesondere der höchstselige König Ludwig I., der schon in den Dreißiger Jahren auch das Innere des Domes restaurirt hatte, und andere hohe Gönner

1) Auch für die Ausführung des Titelbildes wurden mit Genehmigung des hochwürdigsten Bauherrn vom Hrn. Dombaumeister selbst seine Originalentwürfe bereitwilligst zur Benützung dargeboten und adaptirt.

steuerten reichlichst bei. So wurde es möglich, daß das dritte Stockwerk des südlichen Thurmes im Jahre 1860 bereits um 12 Fuß erhöht, 1861 vollendet und das vierte Stockwerk, das Achteck, begonnen werden konnte. 1862 wurde auch der nördliche Thurm in Angriff genommen. Mit dem Jahre 1866 hatten beide Thürme den Fuß des Helmes erreicht. Am 29. Juni 1869 konnten die Schlußsteine der zwei Helme geweiht und feierlich versetzt werden. Die Domthürme haben eine Höhe von 366 bayr. Fuß. Obwohl das Werk mit Gottes Hilfe so weit gediehen, glaubte man doch, wiederholt dem Titelbilde die Unterschrift beisetzen zu sollen: Idee zur Vollendung des Regensburger Domes. Denn noch fehlet der Ausbau des bis jetzt ganz niederen Querschiffes, und der Aufbau eines entsprechenden Vierungsthurmes. Möge Gott auch ferner helfen, daß eine der schönsten Kathedralen Deutschlands recht bald vollendet dastehe, ein herrliches Zeugniß dessen, was die Kunst vermag im Dienste der Kirche.

Regensburg, am Feste Mariä Lichtmeß 1870.

G. Jakob,
Domvikar und Ordinariats-Assessor.

Vorwort zur dritten und vierten[1]) Auflage.

Mit grösserer Entschiedenheit als je arbeitet auch die Kunst dahin, sich von jedem Einflusse der Kirche, und des Uebernatürlichen, und des Himmlischen vollständig frei zu machen; und nie wurde ihre Trennung in zwei als unvereinbar geltende Gebiete, in eine Kunst nämlich für das Leben, und in eine Kunst für die Kirche, so principiell von den Gegnern der kirchlichen Richtung gefordert, als gerade jetzt.

Was bleibt da übrig, als diese „Kunst“ — wenn auch zu unserm Bedauern — eine Zeit lang ihre Wege frei laufen zu lassen,

1) Diese vierte Auflage wurde abermals durchgearbeitet und verbessert, und mit einem neuen, brauchbareren Index versehen.

bis die Früchte es zeigen werden, welches das Ende solcher Freiheit sein müsse? Einer Kunst, die das „non serviam!“ so ungescheut als Loosungswort nimmt, wird die Kirche sich auch nicht bedienen können.

Um so nothwendiger erscheint für diejenigen, welche berufen sind, dem Herrn das Haus zu bauen und zu zieren, ein Zweifaches: die wahre Kunst im Dienste der Kirche zu kennen und zu pflegen, und die verkehrten Zumuthungen der modernen Kunst von der Kirche abzuhalten.

Möchte hiezu dieses Buch auch in seiner neuen Auflage Einiges beihelfen! Die in demselben vorgetragenen Grundsätze brauchten in Nichts gemildert zu werden; sie haben vielmehr dort und da noch bestimmteren Ausdruck gefunden.

Die kirchliche Kunst muß vor Allem in ihrer eigenen Selbstständigkeit erkannt und bewahrt bleiben. Also:

1. Die moderne Aesthetik, die schon in ihrem ersten Begriffe, dem des Schönen, von der Lehre der Kirche sich abwendet, kann weder im Allgemeinen, noch im Einzelnen, und in keinem Zweige der Kunst, unser Urtheil zum Voraus bestimmen. Dagegen lautet für uns die erste Frage, die immer und überall zu stellen ist, wenn es sich um kirchliche Kunst handelt: Welches sind die Anschauungen der Kirche? wie sprechen diese sich aus in den Schriften ihrer grossen Lehrer, wie insbesondere in ihren liturgischen Büchern?

2. Nicht der Geist des Einzelnen, nicht der Geschmack des Volkes, nicht der Effect des Werkes sind hier maßgebend, sondern vor Allem die Gesetze der Kirche; sie sind gewissermassen die Verkörperung ihrer Anschauungen. Unsere zweite Frage muß daher stets lauten: Welches sind die Vorschriften der Kirche? welche Bestimmungen der Concilien und Synoden, welche Entscheidungen der römischen Congregationen, welche Erlasse der Bischöfe sind hier maßgebend?

3. Nicht etwa nur in Einer Zeit, sondern zu allen Zeiten ist in der Kirche auch auf dem Gebiete der Kunst Grosses und Herrliches geschaffen worden; aber nicht jede Zeit schafft Mustergiltiges. Handelt es sich um die Regenerirung einer kirchlichen Kunst, dann ist vor-

nehmlich auf jene Zeit zurückzugehen, da die Anschauungen und Vorschriften der Kirche am entschiedensten in den Werken der Kunst zum Ausdrucke gelangten. Also ist die dritte Frage diese: Welches sind die Muster und Vorbilder, die da nachgeahmt werden können? und welches jene, an denen wieder angeknüpft werden soll, auf daß eine Neuentwicklung und Fortbildung sich anbahne? Für Letzteres die Muster aus der Periode einer reicheren und vollendeten, aber auch freieren, Technik zu nehmen, ist fast immer vom Uebel, während der Anschluß an die Periode des strengeren Styls für eine wirkliche Entfaltung ungleich mehr Sicherheit bietet. Es gilt dieses von allen Künsten, von der Architektur, wie von der bildenden Kunst, und von der Musik.

Die kirchliche Kunst muß ferner vor dem Sicheindrängen weltlicher Kunstübung, in soweit sie ihr Gefahr bringend ist, möglichst gesichert werden. Also:

1. Die Phrase „Befreiung des Individuums von den hemmenden Fesseln" werde in der Kirche nicht gehört. Die Kunstgeschichte beweist, daß die Kirche der individuellen Auffassung nie hemmend entgegentritt, sondern nur jene falsche Freiheit einschränkt, welche die Kunst zur Dienerin der Laune des Einzelnen und der Mode macht. Der Individualismus der modernen Kunst ist ein arger Feind jeder kirchlichen Kunst.

2. Die Industrie strebt vielfach, statt das Kunsthandwerk zu unterstützen, sich an seine Stelle zu setzen, sich der Herstellung alles und jedes Werkes der Kunst auch für die Kirche zu bemächtigen. Die Massenproduction, die Arbeitstheilung, die mechanische Thätigkeit ertödtet jede Originalität, jede umfassende Kunstbildung, jede Handfertigkeit. Der moderne Industrialismus, diese Ausartung einer gesunden Industrie ist der zweite Feind der kirchlichen Kunst. Künstler und Kunst vor ihm zu beschützen, sollte Gewissenssache der Kirchenvorstände werden.

3. Ihm ist der dritte engstverbunden: das Surrogatenwesen. Alles möglichst billig schaffen, alles Neue sogleich zur Probe nehmen,

auch mit dem Schein des Wahren sich begnügen, das ist der Ruin wie aller Kunst, so insbesondere der kirchlichen; und gerade im Hause Gottes ziemt sich dieses Verfahren am wenigsten. Die Kirche ist nicht der Ort für täuschenden Glanz, für wechselnde Versuche, für knausernde Sparsamkeit. Mögen die Priester diesen dritten Feind standhaft abwehren von der kirchlichen Kunst!

Wenn so innerhalb der Kirche die wahren Principien der Kunst treu festgehalten und gepflegt werden, und wenn im Dienste der Kirche Geist und Hände des Künstlers bleibend Unterweisung und Unterstützung finden, dann wird seinerzeit die Kirche auch auf die Kunst überhaupt jenen Einfluß, den sie Jahrhunderte hindurch geübt, wiedergewinnen, zur Ehre Gottes und zum Heile Vieler.

Das sind die Gedanken, welche dieses Buch bei seinem neuen Erscheinen begleiten.

Es sei nun gestattet, Einiges über diese Auflage selbst anzufügen.

Die Litteratur der kirchlichen Kunst hat auch in den letzen Jahren sich wieder bedeutend gemehrt, und bieten zumal die verschiedenen älteren und neueren Zeitschriften oder Kunstblätter einen grossen Reichthum gründlicher Forschungen und Belehrungen. Diese Hilfsquellen sind bei Durcharbeitung des Buches sorgfältig benützt worden. Auch jene neueren litterarischen Erscheinungen, welche der kirchlichen Kunst gegenüber gar oft abhold sich erweisen, blieben nicht unbeachtet, wie das an manchem Orte sich kundgeben wird.

Trotz des mehr allgemeinen Charakters eines Handbuches schien es gleichwohl zweckdienlich, die an geeigneten Stellen eingefügten Hinweisungen auf speciell in der Diöcese Regensburg vorfindliche Kunstwerke zu belassen. Abgesehen von der Bedeutung solcher Specialangaben für die Kunstgeschichte, möchten sie als Beispiel dienen, wonach auch in jeder anderen Diöcese mit den Vorlesungen über kirchliche Kunst eine derartige Beschreibung der vorhandenen Kunstgegenstände sich verbinden ließe.

Die Tafeln wurden nicht geändert, da sie auch jetzt noch zu genügen scheinen. Das Titelblatt ist als Kunstblatt des nunmehr verstorbenen Meisters Hablitschek in Nürnberg nicht ohne Werth und wurde gleichfalls beibehalten. Der Regensburger Dom nämlich ist nun ausgebaut; die beiden Thürme, die Facade, das Querschiff sind hergestellt, und ob auch der Vierungsthurm wegen technischer und anderer Schwierigkeiten nicht von Stein, sondern nur von Holz und Metall durch Meisterhand gearbeitet in bescheidenen Formen sich erhebt, so ist doch die Idee zur Vollendung des Domes trotz der Ungunst der Verhältnisse zur Freude Aller, welche die Kunst im Dienste der Kirche lieben, im grossen Ganzen realisirt.

Regensburg, am Feste der Unbefleckten Empfängniß 1879, und am Feste des hl. Joseph 1885.

G. Jakob,
Domkapitular und bischöfl. geistlicher Rath.

Vorwort zur fünften Auflage.

Ich habe dem, was ich den früheren Auflagen meines Buches im Vorworte auf den Weg gegeben, nur Weniges beizufügen.

Bei dem Anblick der Litteratur, welche seit dem ersten Erscheinen des Buches auf dem Gebiete der Kunst so reich und reichhaltig angewachsen ist, müßte ich dasselbe für überflüssig halten; allein gerade die fast nicht mehr zu überschauende Menge von Hilfsmitteln, die für Verständniß und Praxis der kirchlichen Kunst dem Geistlichen sich darbieten, scheint für ihn auch jetzt ein Handbuch um so nothwendiger zu machen, in welchem er für sämmtliche Zweige der kirchlichen Kunst und für deren einzelne Schöpfungen in übersichtlicher Zusammenstellung kurz die Anschauungen der Kirche, die Vorschriften der Kirche und die Praxis der Kirche kennen zu lernen im Stande ist.

In der Anlage des Buches wollte ich darum nichts ändern, jedoch bedacht sein, nach dieser dreifachen Seite hin zu corrigiren, und zu ergänzen, was nothwendig erschien. Der Plan, neue Zeichnungen beizufügen und in den Text aufzunehmen, wurde fallen gelassen, theils weil die bisherigen für den Zweck des Buches ausreichen, theils weil sie in den verschiedensten Werken nach den beigegebenen Tafeln citirt sich befinden, noch mehr aber aus Pietät. Diese Tafeln, wie sie sind, hat der am 8. Juni 1896 verstorbene Domvikar und bischöflich geistliche Rath Georg Dengler, als er noch Student im Seminar des Benediktinerstiftes zu Metten war, unter Leitung des seligen P. Ildephons Lehner, des Restors kirchlicher Kunst in unserer Diöcese, gezeichnet; sie sind seine Erstlingsarbeit, und sollen als solche erhalten bleiben.

Regensburg, am Feste Mariä Namen 1900.

G. Jakob.

Inhalts-Verzeichniß.

Einleitung.

Erstes Hauptstück. Kirchliche Architektur.

1. Abschnitt. Bauplan.

2. Abschnitt. Baustyl.

I. Artikel. Altchristlicher Baustyl.

II. Artikel. Romanischer Styl.

III. Artikel. Gothischer Styl.

IV. Artikel. Renaissance-Styl.

3. Abschnitt. Bauführung.

Zweites Hauptstück. Kirchliche Sculptur und Malerei.

1. Abschnitt. Grundlagen.

2. Abschnitt. Kirchliche Sculptur.

I. Artikel. Geschichtlicher Ueberblick der kirchlichen Sculptur.

II. Artikel. Werke kirchlicher Sculptur.

A. Im Presbyterium der Kirche.

Drittes Hauptstück. Kirchliche Poesie und Musik.

1. Abschnitt. Grundlagen.

2. Abschnitt. Uebersicht der geschichtlichen Entwicklung kirchlicher Poesie und Musik.

I. Artikel. Die kirchliche Poesie.

II. Artikel. Die kirchliche Musik.

3. Abschnitt. Praktische Bemerkungen.

Einleitung.

§ 1.

Kirchliche Kunst.

1. Wir verstehen unter kirchlicher Kunst die Kunst im Dienste der Kirche, und es wird hier zunächst nur von dieser gehandelt. Gleichwohl schließet das die weiteren Kreise der Kunst nicht aus. Denn wie von der Kirche her eine höhere, christliche Weihe eindringen muß in das sociale und familiäre Leben, also wird auch die Kunst im weiteren Sinne von der kirchlichen Kunst nicht getrennt stehen, und in ihrer wahren Bedeutung nur um so richtiger erfaßt werden, je tiefer das Verständniß dieser ist.

2. Wie keine Wissenschaft, so ist auch kein Zweig der Kunst sich selbst Zweck. Auch die Kunst dienet, und dienet entweder Gott oder der Welt, dem Ewigen oder Vergänglichen, dem Geiste oder dem Fleische.

So war es vom Anfang her. Durch die erste Sünde wurde, wie Erkennen und Wollen, so auch das Können, diese Potenz des Menschen zur Kunst, gestört und getrübt. Allein wie nicht alle Wahrheit, nicht alles sittliche Gefühl, so entschwand durch die Sünde auch nicht alle Fähigkeit der Kunst. Und wie vom Anfang an ein Theil des Menschengeschlechtes sich dem überkommenen Irrthum und Laster hinwarf, der andere den Rest seiner Wahrheit und Tugend zu retten suchte, so ging auch die Kunst nach der Sünde zwei Wege, den des Verderbens, und den der Rettung. Das Erkennen und Wollen der Einen sank von Gott hinab zur sinnlichen Kreatur, so auch ihr künstlerisches Bilden; die Anderen suchten von ihrem Falle, der Verheißung treu, das Geheimniß der künftigen Erlösung, und übten darnach auch ihre Kunst, und eben diese Kunst mußte dienen, solches Sehnen und Suchen immer wieder zu wecken und dadurch die Rettung und Erlösung selbst mit vorzubereiten. So war es im Heidenthume. Im Judenthume aber hatte Gott selbst die Kunst in seinen Dienst gerufen. „Siehe, ich habe namentlich berufen Beseleel, den Sohn Uris, des Sohnes Hur, vom Stamme Juda, und habe ihn erfüllet mit dem Geiste Gottes, mit Weisheit und Verstand, und Wissenschaft in allerlei Arbeit, Alles zu erdenken, was gemacht werden kann in Gold und Silber und Erz, in Marmor und Edelgestein und verschiedenem Holze. Und ich hab' ihm zugegeben Ooliab, den Sohn Achisamechs, vom Stamme Dan, und habe Verstand gelegt in das Herz jegliches Verständigen,

auf daß sie Alles machen, was ich dir geboten, das Zelt des Bundes und die Lade des Zeugnisses, und den Gnadenstuhl, der darauf ist, und alles Geräthe des Zeltes, und den Tisch und sein Geräthe, den feingüldenen Leuchter mit seinem Geräthe und den Räucheraltar, und den Brandopferaltar und all' ihr Geräthe, das Waschbecken mit seinem Fußgestelle, die heiligen Amtskleider für Aaron den Priester, und für seine Söhne" u. s. f.[1]) und: „Beide versah er mit Weisheit, um Zimmerwerk zu machen, Kunstweberei und Stickerei von Hyazinth und Purpur, auch zweimal gefärbten Carmosin und Byssus, und um Alles zu weben und allerlei Neues zu erfinden"[2]). So die Kunst im alten Bunde; sie war aber eine vorbildliche, wie der alte Bund selber.

Das Christenthum kam und erlöste den Menschen, brachte die Wahrheit und Gnade, und eine völlig neue, schöpferische Kraft in die finstere, verkommene, erstorbene Welt. Auch die Kunst ward so erlöst, bekam vom Christenthume ihr verlorenes, längst ersehntes und erstrebtes Ideal, d. i. Wahrheit, Güte, Leben, die wahre Schönheit und eine schöne Wirklichkeit, sie wurde christliche Kunst, und diente dem Christenthume und dem durch das Christenthum vergeistigten, geweiheten Leben. Dem sogenannten rein menschlichen, d. h. unerlösten, vom christlichen Inhalte nicht erfüllten Leben dienen, ist der christlichen Kunst unwürdig.

Der vollste, ungetrübteste Inhalt des Christenthums aber lebt und entfaltet sich fort und fort in der Kirche, und vor allem in dem Centrum, von dem aus alle Erlösung von Finsterniß und Sünde und Unvermögen gehet, im Opfer, um den Altar herum. Die Kirche also, und zwar zunächst und am vollendetsten in ihrer obersten Lebensthätigkeit und gleichsam in ihrem innersten Schatze, in der Liturgie, kann der Kunst allein auch die höchste Wahrheit und Tüchtigkeit und Wirksamkeit, die höchste Schönheit verleihen. Die Kunst, die der Kirche dienet, die kirchliche, ist die erhabenste Kunst, die vorzugsweise wahre Kunst[3]).

---

1) Exod. 31, 2—10.

2) Ibid. 35, 35.

3) Schön hat diese Gedanken ausgeführt in ähnlicher Weise Dr. G. M. Dursch in seiner „Aesthetik der christlich bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland". Tübingen 1854. S. 1 bis 35 und S. 76—86 u. a. O. (2. Aufl. 1856). Tiefer Dr. Amberger, Pastoraltheol. 4. Aufl. Regensb. 1884 B. II. S. 897—1004, wie denn hier überhaupt der kirchlichen Kunst eine Stellung in der theologischen Wissenschaft angewiesen worden, die sie bisher nicht gefunden. — Gegenüber den verkehrten und gottlosen Theorieen einer modernen Aesthetik aber empfehlen wir Allen zum Studium: „Die Schönheit und die schöne Kunst. Nach den Anschauungen der sokratischen und der christlichen Philosophie in ihrem Wesen dargestellt von Jos. Jungmann, S. J. Innsbruck 1866". Vergl. hier zunächst § 11. S. 177—199. Sodann seine „Aesthetik" 3. Aufl. Freiburg, Herder. (Jedoch mit den Ergänzungen und Berichtigungen des P. G. Gietmann S. J. in den „Stimmen aus Maria Laach" Jahrg. 1888 Heft 1—3.) — Kurz und sicher unterweist Dr. Albert Stöckl's „Lehrbuch der Ästhetik", 3. Aufl. Mainz, Kirchheim 1889. —

3. Daraus aber wird klar, daß Norm und Form die kirchliche Kunst einzig auch von der Kirche empfangen müsse. Denn diese allein weiß, wessen sie bedarf und wie sie es bedarf. Nicht aber hat hier eine auf dem Boden der natürlichen Vernunft stehende Aesthetik des Schönen, oder gar der blosse Geschmack des Einzelnen Gesetze zu dictiren. „Die Kirche kann nur jener Kunst das Heiligthum öffnen, die bereit ist, heilig dem Heiligen zu dienen, und zwar nach jenen Regeln und Bestimmungen, welche der Geist der Kirche gegeben. Diese Regeln und Bestimmungen, begründet in den Anschauungen des Christenthums von dem wahrhaft Schönen und von der Aufgabe der Kunst für den heiligen Dienst, wurden von der Kirche durch alle Jahrhunderte festgehalten, und auf Synoden, wie in Verordnungen der Bischöfe, fort und fort ausgesprochen; es bildete sich, beginnend in der Kirche der Katakomben, eine Tradition der heiligen Kunst, und der Klerus war von jeher der Wächter dieser Tradition. Auf dem Grunde und durch den Geist der kirchlichen Tradition wurde jede Kunst zur wahren Kunst, wurde frei von der Willkür des Einzelnen und der herrschenden Mode der Welt, wurde eine unterscheidend christliche, kirchliche Kunst"[1])

4. Diese Regeln und Bestimmungen, diese Traditionen der Kirche, sind eben nichts weniger als willkürlich, nichts äußerlich Angenommenes, sondern sie sind von Innen heraus, aus dem die Kirche leitenden Geiste, aus ihren Anschauungen, aus den Bedürfnissen ihres Cultus organisch gleichsam hervorgewachsen. „Darum weiset alles Aeußere in der Kirche auf ein Inneres; darum ist das Einzelne und Kleinste, wie das Grosse und Ganze, das die wahrhaft christliche Kunst leistet, nur das Spiegelbild für ein glanzvolleres, umfangreicheres Urbild, die schöne Form für ein unendlich schöneres Wesen, die mannigfaltige Erscheinung des unerschöpflichen Reichthums und Geistes der Kirche"[2]). Und darin liegt die Berechtigung für die Symbolik und für die symbolische Erklärung in der kirchlichen Kunst, so lange dieselbe sich anders innerhalb der Grenzen der Tradition hält. Die Kirche von Stein muß ein durchaus sprechendes Bild der lebendigen Kirche und ihrer Mysterien sein; die heiligen Gestalten und heiligen Geräthe werden dem kundigen Gläubigen die innersten und erhabensten Gedanken zeigen, welche die Kirche bei ihrem Gebrauche damit verbunden wissen will; die Gemälde an den Wänden und an den Altären sind nicht blosse Zier für das Auge, sondern für das Herz ein Buch voll Klarheit, eine Predigt voll Wahrheit. Und dadurch eben ist die Kunst erhoben zur Mitarbeiterin am Werke der Erbauung der Gläubigen, sie wird eine tiefsinnige Lehrerin von Tausenden, eine Trägerin und Bewahrerin grosser Ideen für ganze Jahrhunderte.

5. Aus dem bisher Gesagten folgt, daß zur richtigen Erfassung und Beurtheilung eines jeden Werkes kirchlicher Kunst vor Allem immer drei Fragen vorangestellt

1) Oberhirtliches Verordnungsblatt für das Bisthum Regensburg. II. Jahrg. 1856. Nr. 4. S. 22.

2) Ebendaselbst.

werden müssen, nähmlich erstens: Welches sind in diesem Stücke die traditionellen Anschauungen der Kirche? Zweitens: Welches sind die darauf bezüglichen Bestimmungen der Kirche? Drittens: Wie hat nach diesen Anschauungen und nach diesen Bestimmungen die Kunst in den besseren Zeiten hierin verfahren? Nur so wird es möglich sein, nach kirchlichem Geiste irgend einen Gegenstand kirchlicher Kunst zu beurtheilen, und darum werden wir in diesem Buche bei Besprechung des Einzelnen, wie im Ganzen, immer diese drei Fragen zu Grunde legen.

§ 2.

Epochen der kirchlichen Kunst.

1. Da wir nicht Kunstgeschichte schreiben, so scheint es nothwendig, von vorneherein das Wichtigste über die Hauptepochen kirchlicher und christlicher Kunst wie zur Uebersicht anzuführen.

2. Nicht der Grad vollendeter Technik, sondern der Geist vor Allem bestimmt die Hauptepochen kirchlicher Kunst. Ob auch manch' andere Verhältnisse hiebei nicht zu übersehen sind, so ist doch eine Zeit, in welcher kirchlicher Geist und Sinn am innigsten alle Schichten durchdringet, auch die günstigste Epoche für kirchliche Kunst. Die Hauptepochen kirchlicher Kunst fallen also in Eines zusammen mit den Hauptepochen der Hineinbildung kirchlichen Sinnes und Lebens in die Völker.

3. Ohne die Zeit ängstlich abgrenzen zu wollen, zumal innerhalb des Entwicklungsganges der einzelnen Künste, unterscheiden wir am passendsten solcher Hauptepochen drei.

4. Die erste Epoche umfaßt das erste Jahrtausend und ihr Charakter ist: vorherrschende Innerlichkeit. Noch hatte hier die Kirche vollauf zu thun, um die alte heidnisch-römische Welt mit all' ihrem Aberglauben und ihrer Sinnlichkeit dem Joche der Wahrheit und der geistigen Cultur des Evangeliums zu unterwerfen, und dieser Kampf dauerte selbst dann fort, als bereits in vielen Ländern die Kirche die einzige Herrin und Bildnerin der Völker geworden. Die Staaten mußten erst nach und nach vom christlichen Geiste durchdrungen, der Gedanke Eines grossen christlichen Reiches, eines Gottesreiches, mußte erst vorbereitet werden, das Leben, die Liturgie, die Wissenschaft der Kirche waren erst daran, sich aus ihrem Keime allseitig herauszubilden; noch war der ganze Reichthum, den das Christenthum der Welt gebracht, mehr im Innern, gleichsam im Herzen der Kirche beschlossen, und harrte oder drängte auf seine Ausbreitung nach Außen. Dieser Charakter der Zeit erklärt auch eine dreifache Erscheinung in der christlichen Kunst dieser Epoche. Sie fand für's Erste die Formen der heidnischen Kunst, ihre Technik u. dgl. bereits vor,

und nahm diese auf, durchdrang sie aber mit ihrem Geiste, und machte sie so zum Ausdrucke ganz neuer Ideen. Daher der eigenthümliche Charakter der Architektur, die wie die ganze Bauweise so Einzelnes, z. B. selbst fertige Säulen für christliche Kirchen ohne Anstand aus heidnischen Denkmälern herübernahm; der Sculptur und Malerei, die in ihren Werken fast immer an klassische Muster erinnern; die Sprache, der Rhythmus, Bilder und Gleichnisse der christlichen Dichter sind vielfach die der klassischen; die Musik zeigt dasselbe, beschließt aber in dem unisonen liturgischen oder gregorianischen Gesange auch für eine mehr äußere Entfaltung schon den ganzen Reichthum, der zur späteren Zeit in so wundervoller Weise aus ihm hervortrat. Wo zweitens die Formen des Heidenthums das Heidenthum selbst begünstigten, oder entschieden dem Christenthume gegensätzlich waren, da mußte die christliche Kunst neue Darstellungen suchen, und diese waren dann vorzugsweise symbolischen Charakters. Drittens war der Inhalt, die christliche Idee, meist viel zu übermächtig über die adoptirte oder neu gefundene Form; die bildnerische Fertigkeit, wie man sie überkommen hatte, zu schwach und zu langsam gegenüber dem innerlich schaffenden, reichen Geiste, und daher erscheinet vielfach Form und Technik vernachlässiget. Das ist der Grund, daß in den Händen des Christenthumes jener Epoche die heidnische Kunst zu verfallen scheint; es ist dieß nicht immer ein Verfall, noch weniger ein durch das Christenthum erst herbeigeführter Verfall, sondern nur ein Abfallen des Alten, ein Abstreifen des ungenügenden, und eine Auferstehung des Neuen, innerlich bereits Vorhandenen. Es legten die ersten Jahrhunderte den Grund zu einem großartigen Prozesse, der in den folgenden und das ganze erste Jahrtausend hindurch sich fortsetzte, und durch den die zwar noch jugendlich schwache, aber mehr und mehr specifisch christliche Kunst jene Blüthe vorbereitete, in der sie uns schon an der Schwelle zur zweiten Epoche mit stets wachsender Pracht entgegentritt [1]).

5. Die zweite Epoche ist die Zeit nach dem ersten Jahrtausend bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts; ihren Charakter aber können wir bezeichnen als: Durchbringung aller äußeren Verhältnisse durch den inneren kirchlichen Geist, oder: Einheit des Inneren und Aeußeren. Man hatte gefürchtet, daß mit dem Ablaufe des ersten Jahrtausends auch das Ende der Welt eintreten werde; es kam ein neues Jahrtausend. Gleichwohl war wirklich die alte Welt untergegangen, und die bereits seit Jahrhunderten auf den Schauplatz geführten neueren Völker hatten sich losgemacht von den Resten des Alten, und unter

1) Ein Buch, das geeignet ist, die von Gegnern der Kirche oder von weniger Unterrichteten verbreiteten falschen Vorstellungen über die erste Entwicklung der christlichen Kunst zu zerstreuen, ist: „Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen", von Dr. Fr. X. Kraus, Leipzig, Seemann 1873. Sein großes Werk „Geschichte der christlichen Kunst", Freiburg, Herder 1896 ff. bildet für Architektur und bildende Künste das umfassendste, die neuesten Forschungen berücksichtigende Geschichtsbuch; speciell für die altchristliche Kunst Band I. 2—9 Buch.

dem bildenden Einflusse des Christenthums in ihrem eigenthümlich nationalen Charakter kräftig und edel entwickelt, und waren milde und fügig worden zur grossen, Einen Familie. Jenen hohen Gedanken der Kirche von einem regnum divinum, den Karl der Grosse zuerst erfaßt, hatte man, obwohl nicht durchgeführt, dennoch bis in diese Zeit festgehalten, und ihr gelang es wenigstens auf einige Dauer mehrmals, die höchste Idee der einheitlichen Durchdringung des staatlichen Lebens von dem kirchlichen und der Einigung beider Majestäten auch zu verwirklichen. Die Kirche sah in dieser Epoche durch mehrere Jahrhunderte die Culmination all' ihrer Macht und Pracht. Und wie nach oben, so trat diese Alles durchdringende Kraft kirchlichen Geistes auch anderwärts hervor. Man denke an die politische Hierarchie dieser Zeit, das Abbild der hierarchischen Einheit in der Kirche, an den frischen Innungsgeist, an das freie Bürgerthum in den heranblühenden Städten, an die Kreuzzüge, diese herrliche Entfaltung inniglicher Frömmigkeit und christlichen Heldensinnes nach Außen, an die Vermehrung der bisherigen grossen Orden durch neue und besonders durch die des heiligen Franciscus und Dominicus und an deren Einfluß auf Leben und Wissenschaft und Kunst, an die Entstehung der Universitäten mit ihrer corporativen und kirchlichen Grundlage, dieser hohen Schulen, in welche aus den Dom- und Klosterschulen der früheren Epoche heraus die Wissenschaft auch für weitere Kreise übertrat, an die strenge Systematisirung des ganzen Schatzes christlicher Weisheit, den die Kirche überliefert hatte, an die gewaltigen Denker dieser Zeit, — und man wird den allgemeinen Zug nach einer durchgehenden Harmonie von Innen und Außen nicht verkennen.

Die Kunst dieser Epoche trägt denselben Charakter. Die Architektur bildete lebendig und consequent ihre Formen weiter bis zum sogenannten gothischen Style, und baute darnach ihre Kirchen und Dome, diese vielgegliederten und doch so klaren Systeme einer Scholastik in Stein. Die Sculptur schmückte dieselben von Außen und Innen mit ihren ehrwürdigen, farbenfrischen Gestalten und mit Geräthschaften voll Sinn und Mannigfaltigkeit. Die Malerei vereinigte ihre Jünger in dieser Zeit zu Schulen, deren tief religiöse und anmuthige Bilder die Mauern der Kirchen belebten und ihre Altäre füllten. Die Poesie schuf in dieser Epoche die großartigsten Gesänge: eine Comedia divina, ein Nibelungenlied, das grosse prophetische Lied vom heiligen Graal, diesen „himmlischen unermeßlichen Dom, wie es mit Recht genannt wird, außen und innen Alles in unendlicher, verjüngter Wiederholung . . ., in dessen Mitte das Allerheiligste thront"[1]), während die Dichter einer höheren Schule, ein Thomas von Celano, ein Jacopone da Todi, ein heiliger Thomas von Aquin und heiliger Bonaventura u. A. die Liturgie mit ihren wundervollen Liedern schmückten. Die Musik aber begann in dieser Zeit die innere Schönheit der kirchlichen gregorianischen

1) Vgl. Hyacinth Holland, Geschichte der deutschen Literatur, Regensburg. Manz 1853. Bd. I. S. 53. Not. 21.

Melodie durch die Harmonisirung derselben auch nach Außen darzustellen, und wie aus einem unerschöpflichen Schatze in ihrem contrapunctischen Gesange jene zahllosen Tonwerke voll innerer Wahrheit und kunstgemäßer Einheit hervorzubringen, während sie zugleich das Leben mit den leichteren Sangesblüthen des Volksliedes gerade in diesem Zeitabschnitte am reichlichsten umkränzte.

Irrthümlich wäre es, zu glauben, daß diese Epoche in Leben und Wissenschaft und Kunst geradehin Alles zur Vollendung gebracht; es ist vielmehr anzuerkennen, daß noch gar Vieles übrig blieb. Und wer denkt nicht an jene wiederholten, so bitteren Kämpfe zwischen Kaiser und Papst, an so manche Zeichen ungebändigter Rohheit und Ausgelassenheit der Sitte in den verschiedenen Ständen, und Anderes? Gleichwohl ist es gewiß, daß neben all' diesem Beklagenswerthen doch die Macht des christlichen Glaubens, der Einfluß kirchlichen Geistes viel grösser und tröstender waren, und das selbst später, in den Zeiten der immer mehr zunehmenden Ausartung.

Wir hatten bei der Charakterisirung dieser Epoche vornehmlich auch Deutschland im Auge; denn wie die religiös-politische, so ging auch die künstlerische Durchbildung am kräftigsten, so zu sagen urwüchsig, unter dem deutschen Volke von Statten, und ist im Mittelalter Deutschland im ausgezeichneten Sinne die Werkstätte und Schule christlich katholischer Kunst.

6. Es wäre ein Wunder göttlicher Allmacht in der Geschichte gewesen, wenn diese Harmonie, wie sie im Mittelalter in seinen besseren Zeiten sich ausgestaltet, fort und fort dauernd geworden wäre. Es schien vielmehr ein Prüfungsstand; und der Mensch bestand in diesem nicht. Die äußere Macht und Pracht in Kirche und Staat, in Wissenschaft und Kunst wurde überwiegend über das Innere, weicher und sinnlich; der Geist verschwand, das Aeußere blieb, und blieb ungenügend, und erschien als todt und unbrauchbar. Man suchte nach Neuem, und es fand sich. Seit länger schon hatte man in Italien sich mit fast abgöttischem Eifer zu den Leistungen der Griechen und Römer zurückgewandt; die entstehenden Akademieen thaten das Ihrige, und die Erfindung der Buchdruckerkunst mußte es nur vollenden helfen. Aus den Händen derer, welche die Schätze griechischer und römischer Bildung, die Schriften der Griechen und Römer mit Fleiß bewahrt, auch wohlbenützt, und ihren Gebrauch für Andere vorbereitet, ging nun das Alles durch die Buchdruckerkunst in die Hände der Allgemeinheit über, und mit Staunen kehrte man sich einer Welt zu, die bisher nur züchtig durch den Schleier des Christenthums zu sehen war. Und die höchsten Personen der Kirche und des Staates und der Wissenschaft und Kunst, bereits gestimmt zu solchem Verfahren, griffen darnach als dem glücklich entdeckten Neuen; und der Staat fühlte sich wieder geboren in der Wiederaufnahme all jener politischen Ideen von längst erstorbenen Nationen, und auch die Diener der Kirche thaten, weil es nach Innen nicht ging, vielfach wenigstens äußerlich Alles, um sich in die neue Pracht zu hüllen;

Philosophie, Philologie, Naturwissenschaft, Medizin u. s. f., Alles mußte neu geboren, klassisch werden [1]). Das war die Wiedergeburt, die Renaissance! Auch die Kunst ward so wiedergeboren in der Wiege von Hellas und Rom, und wir sehen gar bald die Kinder dieser Wiedergeburt. Hier die Tempel Jesu Christi mit Formen, die den Tempeln eines Apollo oder Bacchus entlehnt wurden; dort die theatralischen, sinnreizenden Gebilde und Malereien einer entzügelten Phantasie; eine Poesie, die mehr den Olymp als den Himmel kannte, die aber, wie die Verbote so vieler Synoden bezeugen, gleichwohl ihre Lieder auch in die Kirche zu drängen suchte; endlich eine Kirchen-Musik, die in dieser Zeit anfing, sich von der bisher unverletzlich gehaltenen Grundlage des liturgischen Gesanges zu trennen, überdieß nach und nach mit all' dem Pomp der Instrumente sich zu umgeben, und endlich zu verweltlichen.

Das ist die *dritte Epoche der kirchlichen Kunst*, die bis in die neueste Zeit sich herein zog, die Epoche der Renaissance, *ihr Charakter aber ist wie jener der Zeit: Vorherrschende Aeußerlichkeit.*

Es ist wahr, daß anfänglich auch hierin noch ein edlerer Sinn sich kund that [2]), eine gewisse Großartigkeit, ein Reichthum in Stoff und technischer Fertigkeit; allein der christliche, kirchliche Geist entschwand nur zu bald völlig, und damit fiel auch die letzte Schranke, die bisher wenigstens das Niedrige und Sinnlose, den Schein und die Lüge vom Heiligthume abgewehrt hatte.

7. Schien aber auch *das kirchliche Leben in vielen Gliedern erstorben*, aus vielen Kreisen verbannt, so war es doch nicht allenthalben todt und unwirksam, und *rastlos arbeitete die Kirche, ihm wieder aufzuhelfen.* Denken wir hier an die Bemühungen des heiligen Concils von Trient und an die sich daran anschließenden Arbeiten so vieler Provincial- und Diöcesan-Synoden, so vieler Päpste und Bischöfe und anderer kirchlich gesinnter, heiliger Männer! Das mußte eine Gegenrenaissance bilden, und eine allgemeine Wiederbelebung vorbereiten, eine wahre und dauernde Renaissance, die es nur in und mit der Kirche geben kann. Eine bessere Zeit ist gekommen. So ziemlich anerkennt man es, daß aus der allgemeinen Noth und Haltlosigkeit im Aeußeren und im Inneren nur die Kirche retten könne. Und auch die Kunst, dieß im Dienste der Welt so sehr entartete Kind, scheint wieder zur Mutter reuig und demüthig zurückkehren zu wollen. Viel wenigstens ist

---

1) „Der Herrgott der Welt wurde jetzt reines ciceronianisches Latein und Griechisch", wie Kreuser sich ausdrückt. Der christliche Kirchenbau, 2. Aufl. Regensb. Pustet. 1860. B. I. S. 548.

2) Es ist dieses wie auf allen Gebieten so insbesonders auf dem Gebiete der Künste anerkannt; und ferne sei es, die unter dem Namen Renaissance bekannte Bewegung, so weit sie eben mit den Leistungen des Heidenthums *im Geiste christlicher und kirchlicher Weltanschauung sich beschäftigte*, als unberechtigt zu verurtheilen. Vgl. L. Pastor, „die Gesch. der Päpste seit Ausgang des Mittelalters". Freiburg, Herder 1895. Band III. S. 51—61.

seit Jahrzehnten an ihm gepredigt worden, und nicht fruchtlos[1]), wie der engere Anschluß jeder Kunstübung an die Liturgie, wie so mancher neue Kirchenbau in Frankreich und in England und in Deutschland und selbst über dem Ocean zeigt, so manches Bildwerk, würdig bester Zeit, und die ehrfürchtige Wiedererweckung der alten Lieder und Sangesweisen der Kirche, die so lange verachtet gewesen. Möchte durch dieß Alles wirklich die Umkehr vollendet, ein bescheidenes Anknüpfen an das Verlassene, ein treues Weiterführen des Wiedergewonnenen, und damit eine neue Epoche der kirchlichen Kunst eingeleitet sein!

---

1) Den zahlreichen deutschen Künstlern, die in einem Schreiben dem heiligen Vater ihren Schmerz über die Entartung der Kunst ausgesprochen hatten, antwortete Papst Pius IX. am 7. August 1873 unter Anderem also: „Quocirca cum artes in Dei gloriam inventae, et materna cura altae fotaeque ab Ecclesia, in utriusque contumeliam convertantur, praecipua vos laude digni estis, dilecti filii, qui non modo sacrilegum hunc abusum aperte exsecramini, sed per pias, religiosasque tabulas animos, qui nefariae picturae aut graphidis insidiis a veritate et religione abducuntur, ad Deum revocare, neglectumque et despectum ejus cultum relevare conamini". Auch die in München vor einigen Jahren (1893) gegründete „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst" hält mit Entschiedenheit und Erfolg nach allen Seiten diese Grundsätze fest.

Erstes Hauptstück.

Kirchliche Architektur.

1. Abschnitt.

Bauplan.

§ 3.

Grundlinien.

1. Christus versprach seiner Kirche, bei ihr alle Zeit zu sein bis zur Vollendung der Welt[1]). Diese Gegenwart ist nicht etwa blos eine geistige, sondern eine wirkliche und körperliche. Christus ist aber wirklich und körperlich nur zugegen durch das Opfer und als Geopferter. Bedarf daher die Kirche für den in Mitte der Gläubigen gegenwärtigen Herrn einer heiligen Stätte und Wohnung, so muß dieses eine Opferstätte sein, eine Wohnung, deren Hauptort der Altar ist. Damit ist die nächste Aufgabe der kirchlichen Architektur ausgesprochen.

2. Der Plan jedes Gebäudes richtet sich nach seiner Bestimmung, geht aus dieser hervor. Ist nun die Bestimmung einer christlichen Kirche die, daß sie Opferstätte und Wohnung sei für den unter seinen Gläubigen gegenwärtigen Heiland, so müssen die Grundzüge jeder christlichen Kirche aus dieser Bestimmung ein für alle Mal hervorgehen.

3. Christus selbst hatte jenen Speisesaal zur Opferstätte, zur ersten christlichen Kirche bestimmt und geheiliget, da er das heiligste Sakrament des Altars in demselben eingesetzt. Getreu der Mahnung: „Das thut zu meinem Andenken", feierten die Apostel nach der Herabkunft des heiligen Geistes das gleiche heilige Opfer, im Versammlungshause, und zwar im Obergemache[2]); und wie in Jerusalem, so geschah

1) Matth. 28, 20.

2) Act. Ap. 1, 13. „*εἰς τὸ ὑπερῷον ἀνέβησαν.*" Der Speisesaal selbst bei Luc. 22, 12.

dasselbe nach ihrer Zerstreuung auch anderwärts: in Rom, in Corinth, in Colossä u. s. f.[1]); und überall war es das Obergemach[2]).

4. Dieses Gemach, dieser Saal wurde zur Opferstätte, zur Kirche, durch das Opfer. Aber zum Opfer gehört im neuen Testamente, wie im alten, der Altar wesentlich, und ebenso der Priester am Altare, und wiederum, da die Apostelgeschichte so klar die Theilnahme aller Gläubigen am Gebete und Opfer ausspricht, die Gemeinde. Offenbar war der Platz der Gemeinde nicht am Altare, also Altar und Priesterschaft von der Gemeinde gesondert. Das die Scheidung und Theilung nach der Breite hin. Die Gemeinde selbst aber schied sich, wie der Apostel andeutet[3]), und wie es bald Gesetz wurde, nach Geschlechtern in zwei Theile. Das die Theilung nach der Länge hin. Das ist aber eine Gesammttheilung im Kreuze; die Kreuzesarme scheiden Priester und Volk, und der längere Theil des Kreuzes scheidet die Geschlechter. Sonach ist die Opferstätte, die Kirche, durch das Kreuz getheilt, und auf das Kreuz gestellt. Das Kreuz ist schon durch die innere Gliederung der Opfernden und Mitopfernden als die Grundform der Kirche angedeutet.

5. Die Apostelgeschichte erwähnt der mit dem Gottesdienste eng zusammmenhängenden Pflege und Speisung der Dürftigen[4]), und die Briefe der Apostel der bereits geübten Bußdisciplin[5]). Besonders die letztere läßt auf die Nothwendigkeit eines Raumes, der die spätere Vorhalle vertrat, auch schon in jenem apostolischen Hausgottesdienste schließen[6]).

---

heißt „ἀνάγαιον“ (auch ἀνώγαιον d. i. über der Erde), also wie ὑπερῷον: der obere, mehr von dem Lärmen des Lebens abgesonderte Stock des Hauses. Der religiöse Mittelpunkt der ersten Christen war der Saal des heiligen Abendmahles, omnium urbis et orbis ecclesiarum mater et caput, deren Krypta das von Herodes erbrochene Grab Davids bildete. Diesen vom hl. Geiste am Pfingstfeste selbst eingeweihten Tempel fand Kaiser Hadrian noch unzerstört; er stand nach Epiphanius Zeugniß ebenso unter Constantin. Der fränkische Bischof und Palästinapilger Arkulf (670) nennt de situ locorum sanct. 13 die Apostelkirche auf Sion mit Einschluß des Cönaculums und Ortes der Geistessendung, also Ueberbauten mit Schonung des Bestehenden. — Das „κατ' οἶκον“ (Act. 2, 46 „circa domos“, nach Häusern, von Haus zu Haus) erklärte sich auch durch Röm. 16, 5: „τὴν κατ' οἶκον αὐτῶν ἐκκλησίαν,“ d. i. im bestimmten Hause, im Versammlungshause; oder nach einer engeren Bedeutung von οἶκος: im Fest-Versammlungssaale; stets also im Gegensatz zu ἐν τῷ ἱερῷ,“ im Tempel.

1) Rom. 16, 23. I. Cor. 16, 15. Coloss. 4. 15. Act. Ap. 20, 8. u. s. f.

2) Act. Ap. 20, 7—9. „Cecidit de tertio coenaculo deorsum.“

3) I. Tim. 2, 11. I. Cor. 14, 34—36. ibid. 11, 10. Mit Recht weist Kreuser (a. a. O. S. 167) auch auf die apostolische Uebung des Friedenskusses, welche von selbst die Scheidung der Geschlechter voraussetzt. Auch verlangt diese Scheidung die Ordnung bei der Liturgie, und besonders bei der heiligen Communion.

4) Act. Ap. 6, 2.

5) I. Cor. 5.

6) Es ward hiezu das atrium des Hauses, das tablinum benützt, das vor dem οἶκος lag.

6. Nach Athanasius und Anderen lehrten die Apostel die christliche Gemeinde gegen Aufgang beten[1]). Wo stand also der Altar, da die Christen doch gegen den Altar beteten? Gegen Aufgang. Damit aber haben alle übrigen Theile der Kirche ihre bestimmte Richtung, nähmlich die Richtung nach Ost.

7. Das also ist der wesentliche, weil aus dem Opfer hervorgehende Grundplan der christlichen Kirchen: Sie seien wo möglich hochgelegen, im Kreuz getheilt für Priester und Mitopfernde und Büsser, gerichtet von West nach Ost.

§ 4.

Entfaltung des Planes.

1. Die angegebenen Grundlinien hat die Kirche in ihren Anschauungen und Bestimmungen durch alle Jahrhunderte fest gehalten und nur in's Einzelne entfaltet.

2. Zu allen Zeiten galt darum hinsichtlich der Lage der Kirche: Sie sei hochgelegen und abgesondert von allem Störenden und Unwürdigen. Denn man erinnerte sich hiebei an jene hohe Lage der ersten Versammlungssäle, an den Tempel auf Sion, an die Stadt, die auf dem Berge liegt[2]), an den Berg des Opfers, Golgatha, an die auf dem Felsen zu gründende Kirche[3]), an die neue himmlische Stadt, das himmlische Jerusalem, das von Oben herabsteigt[4]). Die heiligen Väter kennen diese Anschauung und dies Gesetz, und wo es wegen der Verhältnisse des Ortes möglich war, wurde es durch alle Jahrhunderte auch eingehalten. Erst als man es zu vergessen schien, mußte die Kirche daran wieder erinnern, so z. B. durch den heiligen Karl Borromäus in den Akten der Concilien von Mailand[5]), und ebenso auf verschiedenen Provincial- und Diöcesansynoden[6]).

---

1) „Κατ' ἀνατολὰς τὰς τῶν χριστιανῶν ἐκκλησίας προσέχειν ἐποίησαν οἱ ἀπόστολοι." S. Athanasii Quaestiones ad Antiochum Principem. XXXVII.

2) Matth. 5, 14.

3) Matth. 16, 18.

4) Apoc. 21, 10.

5) „Deligatur in loci positura situs, qui ita exstet, ut exstructa ecclesia tribus, ad summum quinque gradibus ad eam ascendatur." Instruct. fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri 2. Act. Mediol. Bergomi 1738. pag. 562, „Numero semper impares gradus ecclesiae exstent." Ibid. pag. 566.

6) Auch die Diöcese Regensburg besitzt in dem Ornatus ecclesiasticus des Dr. Jacobus Müller, Generalvicars der Diöcese, ein Werk, welches im Jahre 1591 lateinisch und deutsch gedruckt und dem Klerus mitgetheilt wurde, und das als eine Zusammenstellung der bis dahin auf den verschiedenen Synoden gegebenen Bestimmungen hinsichtlich des Baues und Schmuckes der Kirchen betrachtet werden kann. Man hat darauf in neuerer Zeit wieder hingewiesen; so das oberhirtliche Verordnungsblatt des Bisthums Regensburg vom 17. Juni 1856. Wir werden dieses Werk im Folgenden öfter benützen. Ueber die Lage der Kirche heißt

Aehnliche Bestimmungen findet man zu jeder Zeit hinsichtlich der trockenen Lage[1]) der Kirche und ihrer Absonderung[2]) von weltlichen Gebäuden, vom Geräusche und Schmutze u. s. f.

3. Die innere Theilung der christlichen Gemeinde[3]) gibt der Kirche die Kreuzesform. Darnach erscheinet die Gemeinde allezeit als die zum Kreuzesopfer gesammelte Kirche, als die mit dem Gekreuzigten mitgekreuzigte, als der gekreuzigte Leib Christi[4]). Die natürlichste Umschließung dieses Grundrisses geschieht zum länglichen Viereck, wodurch, wie durch die innere Gliederung selbst, die christliche Kirche auch als Nachbild der von Gott gezeigten Stiftshütte und des salomonischen Tempels sich darstellt, jedoch fortgebildet und neugegründet für Opfer und Offenbarung und Kirche des neuen Bundes in Christus[5]). Damit liegt es aber nahe, die Kreuzesform des Inneren zugleich nach Außen vortreten zu lassen, so daß auch im Aeußeren die Kirche als Christi,

---

es nun darin cap. 1. pag. 2: „Ecclesiae igitur situs ac structura, si de novo excitanda foret, quantum natura loci patitur, haec erit. In loco eminentiori collocabitur, ita ut quinque saltem vel tribus ad minimum gradibus ascendatur. Quare si in quibusdam locis, et ecclesiis jamdudum aedificatis, terra et ruderibus adeo muri sint oppleti, ut januam vel adaequent vel superent, curabunt ii, quorum interest, illa, ni hoc fundamentis officeret, auferri et gradus ad portam instaurari."

1) „Ponenda praeterea cura est, ut ne loco humido uliginosove area ecclesiae deligatur; nec vero prope colles, aut declivia loca, quo aut torrens, aut alia aquae vis forte defluens, detrimentum aedificio afferre possit. Si quando tamen in clivo aedificari necesse est, ibi hominum opera planities fiat, quae respondeat magnitudini futurae ecclesiae, a cujus tergo latereve spatium itidem planum cubitorum duodecim (d. i. 5,40 Meter) et amplius pro aedificii ratione intersit ad excisam praeruptamve rupem; haecque etiam firmo pariete muniatur, effossis praeterea hinc inde canalibus, per quos aqua interdum confluens alio derivetur." Instr. fabr. pag. 563.

2) „Aedificia laicorum, quae ecclesiis adjuncta sunt, auferantur." Syn. Prov. in Salingungstat, a. 1022. Hartzheim, Conc. Germ. t. III. pag. 59. — „Optimum erit, ut ecclesiam si quis . . . construere velit, in tali loco constituat, qui insulae quandam speciem repraesentet, ut scilicet sit aliquot passibus ab omnibus aliis aedificiis locus dissitus, id quod maxime in pagis observari potest ac debet." Ornat. eccles. l. c. pag. 3. Dasselbe Instr. fabr. Act. Mediol. pag. 563. und Const. Eccl. Ratisb. cap. 1. § 1. n. 6. Hieher gehören auch die Verbote, Kirchen mit anderen als bischöflichen Häusern durch Anbringung von Fenstern in Verbindung zu bringen. S. R. C. 19. Jun. 1604. 19. Jan. 1614. S. C. Ep. 5. Maj. 1619.

3) Siehe § 3. n. 4.

4) „Christo confixus sum cruci." Gal. 2, 19. „Dispositio autem ecclesiae materialis modum humani corporis tenet. Cancellus namque sive locus, ubi altare est, caput repraesentat, et crux ex utraque brachia et manus, reliqua pars ab occidente, quidquid corpori subesse videtur." Durand. Ration. ed. Venet. 1599. lib. I. cap. 1. n. 14.

5) Vergleiche hierüber die schönen Deutungen und Ausführungen in Kreusers Kirchenbau B. I. S. 49—54

des Gekreuzigten, Opferstätte erscheine. Diesen Anschauungen entsprechend bestimmen bereits die sog. apostolischen Constitutionen[1]) die länglichte Form der christlichen Kirche, und reden zugleich die Väter vielfach von Kirchen in Kreuzesform[2]). Besonders klar spricht auch hierüber der heilige Karl Borromäus, welcher die länglichte Kreuzesform „als fast von Apostelzeiten herstammend" vorschreibt und dieselbe allen anderen Formen vorgezogen wissen will[3]).

4. Doch ist es nothwendig, diese innere Gliederung etwas genauer zu betrachten:

Vor Allem jenen Theil, in dem das Opfer dargebracht wurde, **den Chor**. Die Kirche sah in ihm das Allerheiligste, das Gezelt Gottes, den Berg Gottes; und darum sollte er erhöht über den übrigen Raum und abgeschieden von diesem sein. Die apostolischen Constitutionen deuten diese Erhöhung und Scheidung an, wenn sie die Kirche mit einem Schiffe, also den Chor mit dem hinteren Theile des Schiffes vergleichen[4]). Und sie blieb in allen Jahrhunderten Uebung, wie es auch der heilige Karl Borromäus wieder ausspricht, wenn er bestimmt, daß drei, fünf oder mehr Stufen zum Chor hinanführen sollen[5]). Eben darum war es nur dem Bischofe und Klerus erlaubt, den Chor zu betreten, der durch Schranken von der Gemeinde

---

1) Apost. Constit. Lib. II. cap. 57. „*Ὁ οἶκος ἔστω ἐπιμήκης.*"

2) „ In modum crucis" oder „*τὸ τοῦ σταυροῦ σχῆμα*" — oder „*ἐκκλησίαν σταυρωτήν*" sind ständige Bezeichnungen. Als Aufschrift für die neugebaute Apostelkirche in Mailand dichtete St. Ambrosius den Vers:

„Forma Crucis templum est, templum victoria Christi:

Sacra triumphalis signat imago locum." (Alois Baunard, Geschichte d. hl. Ambrosius, Freiburg, Herder 1873. S. 233. Auch auf den Ritus consec. eccl. verweisen wir, darin mehrmals die Worte: „basilica in honorem sanctae et victoriosissimae **Crucis**," „ecclesia in honorem sanctae **Crucis**" vorkommen, und auf die Bildung des Aschenkreuzes durch die ganze Kirche, sowie die Besprengungen vom Altar bis zur Hauptpforte und nach der Quere von einer Wand zur andern.

3) „Illa ecclesiae ratio, jam inde ab **apostolicis fere usque temporibus** ducta, potior est, quae **crucis** formam exhibet . . . aedificii rotundi species minus usitata in populo christiano. Ecclesia igitur omnis . . . ita exaedificanda potius erit, ut **crucis instar** sit, quae cum multiplex, tum oblonga esse potest; haec in frequentiori usu, reliquae minus usitatae. Ea igitur, quae **crucis oblongae** similitudinem prae se fert aedificatio, **ubi potest, in omni ecclesia . . . servetur** . . . Haecque ipsa ecclesia, sive unum tantum, sive quinque ut dicunt naves habitura est, **crucis instar** cum alia multiplici ratione et modo, tum hoc uno constare potest, exstructis scilicet extra capellae majoris (i. e. chori) ingressum duabus ab utroque latere capellis, quae ad brachiorum similitudinem productae, a toto ecclesiae aedificio pro amplitudine exstent, ac foris aliquantulum pro architecturae ratione promineant." Instr. fabr. cap 2. pag. 563.

4) Lib. II. c. 57. Siehe unten.

5) „Pavimentum capellae majoris exstruatur **ecclesiae solo altius** pro situ loci proque ratione ecclesiae . . . **gradus** ad capellae majoris ascensum . . . **numero impares**, unus scilicet, tres aut quinque pluresve pro altitudinis ratione." Instr. fabr. c. 10. pag. 566.

abgeschieden wurde. Schon in den Katakomben finden wir wie den erhöhten Altarraum, so auch noch Spuren von Steingittern vor dem Chore[1]). Die Bestimmungen der Kirche[2]) haben zu allen Zeiten diese Anordnung festgehalten, und nur die neuere Zeit hat mit der Ehrfurcht vor dem Heiligsten auch die Schranken niedergerissen, die dasselbe dem ungeweihten Blicke und weltlicher Profanation entziehen sollten.

Der Raum für die Gläubigen heißt das Schiff der Kirche, das ist der eigentliche Schiffsraum, darum auch tiefer gelegen. „Die Kirche gleichet dem Schiffe; in der Mitte[3]) sei der erhöhte Sitz des Bischofs, an beiden Seiten sollen die Priester sitzen, die Diakonen aber sollen stehen; sie nämlich gleichen den Aufsehern der Ruderer auf dem Schiffe.“ So die apostolischen Constitutionen[4]). Auch die Scheidung der Geschlechter im Schiffe der Kirche ordnen sie an: „Auf der einen Seite sollen die Laien sitzen in aller Ruhe und Ordnung, und getrennt sollen auch die Frauen sitzen und schweigen“[5]). Die Oratorien der Katakomben weisen auf dieselbe Theilung der Geschlechter[6]), wenn auch hier wegen der Enge des Raumes die Frauen oft in einem eigenen Raum hinter den Männern standen. Es wird auch bald die Seite für die Männer und Frauen durch die Tradition bestimmt: Für erstere nämlich die angesehenere Südseite, für letztere die Nordseite[7]).

1) Gaume, „Rom in seinen drei Gestalten u. s. f.“ B. IV. S. 179 u. ff. Da die grösseren Werke von Ant. Bosio, P. Marchi, de Rossi, Jos. Wilpert über die Katakomben nur den Wenigsten zugänglich sind, so verweisen wir auf das treffliche Buch: Roma sotterranea, die römischen Katakomben“ von Dr. Fr. X. Kraus, Freib. im Br. 1879. 2. Aufl., und außerdem auf das sehr instructive Schriftchen: „Die römischen Katakomben, die Begräbnißplätze der ersten Christen in Rom,“ von J. Spencer Northcote. Aus dem Engl. Köln, Bachem. 1857. (Mit 9 Taf.); ebenso auf die im „Kirchenschmuck,“ herausgegeben von Schwarz und Laib, (Stuttgart, Metzler), enthaltenen Aufsätze. Jahrg. 1861. Heft 7. und in acht ferneren Heften; auf P. Maurus Wolter's „die römischen Katakomben“ im Frankfurter Broschüren-Verein, 1865. Nr. 7. und 9; „die Katakomben,“ von Dr. L. Housse, Luxemburg, Brück 1867. (Mit 10 Tafeln); und A. Ehrhard „das unterirdische Rom“. Freib. Herder. 1892.

2) „Laici secus altare intra cancellos tam ad vigilias quam ad missas stare penitus non praesumant.“ Capitular. dat. in Syn. circa a. 744. „Chori praeterea locus a populi statione, ut vetus structura et disciplinae ratio ostendit, seclusus, cancellisque septus.“ Instr. fabr. c. 12. pag. 567. Vielleicht möchte auch das Wort des Durandus zu beherzigen sein: „Hoc tempore quasi communiter suspenditur sive interponitur velum aut murus inter clerum et populum, ne mutuo se conspicere possint, quasi ipso facto dicatur: Averte oculos tuos, ne videant vanitatem . . .“ Rat. lib. I. c. 3. n. 35.

3) D. h. hier: in der Mitte des Chores.

4) Lib. II. c. 57.

5) Ibid.

6) P. Marchi fand in vielen selbst noch die doppelten Eingänge und Treppen, für Männer und Frauen. Gaume, a. a. O. S. 87. Housse, a. a. O. S. 11. Taf. 3.

7) „Accepimus a vetere consuetudine: masculi stent in australi parte et feminae in boreali.“ So (c. a. 820.) Amalarius de off. eccl. Lib. III. c. 2.

Die Vorhalle fehlt gleichfalls schon in den Katakomben nicht, wenn anders dafür Platz sich vorfand, und ist dann wie die Kirche ein längliches Viereck[1]). Die Concilien reden oft von den Vorhallen (atrium, pronaus, narthex, paradisus, u. dgl.) und noch die Mailänder Akten ordnen den Bau derselben an[2]).

5. Die Richtung der Kirche bleibet in der Regel die nach Ost. Die heiligen Väter zeigen uns, daß man bei der Bestimmung, das Gebet gegen Aufgang zu richten, an Jesus Christus dachte, den wahren Aufgang aus der Höhe, die Sonne der Gerechtigkeit, der das verlorene Paradies uns wieder aufthat und als Richter und König der Ewigkeit vom Aufgang her erwartet wird[3]). Zu allen Zeiten kehren darum auch hinsichtlich des Kirchenbaues selbst diese Bestimmungen wieder[4]); und kommen Abweichungen hievon in früherer Zeit, und selbst in Roms altchristlichen Kirchen, vor, so ist der Grund in der von Anfang minder günstigen Umgebung, in der Richtung der Straßen und Zugänge, in der durch eine vorhandene Begräbnißstätte bereits bedingten Stellung des Altars, in späterem Anschlusse an schon bestehende Gebäude, in Erweiterungen und Umbauten u. dgl. zu suchen. Jedenfalls behielt man die Linie von West nach Ost (oder Ost nach West) gleichsam als heilige Baulinie bei, wo es immer anging.

Wenn öfters der Altar, und damit der Chor, im Westen angelegt wurde, und gerade bei grösseren, besonders Kathedralkirchen, so finden wir noch einen anderen Grund eben in dem Vorhandensein der Kathedra und in ihrer Stellung zum Altare. Nur in einem nach Westen gerichteten Chore nämlich stand der Bischof, der von seiner Kathedra in der Tiefe des Chorhauptes zum davorstehenden Altare trat, betend gegen

1) Gaume, a. a. O. S. 182. Housse, a. a. O.

2) Atrium praeterea in fronte sacrae aedis pro areae ratione proque aedificii ecclesiastici structura fiet, de architecti consilio, intus ab omni parte porticibus cinctum alioque decenti architecturae opere ornatum." Instr. fabr. c. 4. pag. 564.

3) „Sancti Apostoli christianorum Ecclesias ideo jusserunt orientem versus suas fundere preces, ut ad paradisum, unde excideramus, respicientes suppliciter a Deo petamus et a nostro Domino, ut in antiquam nos patriam et locum, unde excidimus, restituere velit." S. Athan. quaest. ad Antioch. 37. ed. Col. Agr. pag. 305.

4) „Ὁ οἶκος ἔστω ἐπιμήκης κατ' ἀνατολὰς τετραμμένος ἐξ ἑκατέρων τῶν μερῶν τὰ παστοφόρια πρὸς ἀνατολήν." Apost. Const. Lib. II. c. 57.

Man beobachtete aber jene östliche Richtung, da die Sonne bei der Tag- und Nachtgleiche steht. „Antiqui, quando templum construebant, orientem spectabant aequinoctialem, ut qui deprecaretur, rectum respiceret orientem." Isidor. Origin. XV. 4.

Et omnino quoque necessarium est, ut aedificetur versus Orientem, h. e. versus ortum solis aequinoctialem, nec vero contra aestivale solstitium." Beleth. (saec. 12.) Divin. officiorum ac eorundem rationum brevis explicatio. c. 2. cf. Durand. Ration. l. I. n. 8.

„Curet omnino episcopus, ita ecclesiam aedificari, ne ab antiquo more, probataque traditione discedatur, ut sacerdos in altari majori missam celebrans orientem spectet." Act. Mediol. Conc. Prov. IV pag. 123. „Non vero ad solstitialem sed ad aequinoctialem orientem omnino vergat." Instr. fabr. c. 10. pag. 566.

Osten, wie es die apostolische Ueberlieferung verlangte [1]). Gewiß beachtete man also dieses schon bei Anlegung der Kirchen, zumal dann, und so lange, als es noch nicht gebräuchlich wurde, auf die Mensa außer dem Kreuze und den Leuchtern auch noch den Tabernakel, die Bilder der Heiligen und ihre Reliquien, selbst reichangelegte und feststehende Reliquienbehältnisse, Bilderwerke u. s. f. zu stellen. Von dieser Zeit pflegte der Celebrant an der Vorderseite des Altars zu stehen, und die Kathedra in den vorderen Chorraum, zur Evangelienseite gesetzt zu werden. Von da an aber wurden auch solche grössere Kirchen, wie schon bisher die kleineren fast regelmässig, mit ihrem Chore in gewöhnlicher Weise orientirt, auf daß so Priester und Volk gegen Osten beteten. Diese fortan wo immer möglich befolgte, auf den verschiedenen Provincial- und Diöcesansynoden als Regel und Gesetz bezeichnete Praxis, ist der gültigste Beweis für die stete Anschauung der Kirche, und gibt die nun geltende Norm für künftige Bauten.

6. Wir sehen, daß der Grundplan des Kirchengebäudes durch alle Jahrhunderte gleichmässig entfaltet worden, und daß sonach zu allen Zeiten Folgendes als Regel eingehalten werden müsse: a) Die Kirche liege erhöht; man steige zu ihr empor auf Stufen in ungerader Zahl; b) sie sei länglicht viereckig, in Kreuzesform gebaut; c) sie habe den erhöhten Chor, der durch Schranken vom Schiffe geschieden sein muß; d) das Schiff liege tiefer und sei getheilt in das Männer-, Frauen- und Mittelschiff; e) im Westen schließe sich das Atrium an; f) der ganze Bau sei gerichtet gegen Aufgang, und zwar in der Tag- und Nachtgleiche.

§ 5.

Schlüssel zur Symbolik des Kirchenbaues.

1. Schon aus der Darlegung dieses Planes ist ersichtlich, wie die Kirche bei Erbauung ihrer Tempel nie äußerlich verfahre, sondern so, daß alles Aeußere aus dem Innern hervorgehe, dessen Ausdruck und Bild sei. Darum möchte es hier am Platze sein, sogleich Einiges über die Symbolik des Kirchenbaues zu sagen.

2. Der Schlüssel zum Verständniß dieser Symbolik liegt in der richtigen und allseitigen Auffassung der Bedeutung des christlichen Tempels nach den An-

1) Darum noch jetzt die Rubr. des Missale (Rit. celebr. Miss. V. 3.): „Si Altare sit ad Orientem, versus populum, Celebrans versa facie ad populum, non vertit humeros ad Altare, cum dicturus est Dominus vobiscum, Orate fratres, Ite Missa est, vel daturus benedictionem; sed osculato Altari in medio, ibi expansis et junctis manibus, ut supra, salutat populum, et dat benedictionem." Es scheint wirklich nach den neuesten Zusammenstellungen, daß es, wie noch jetzt in vielen Kirchen Roms, auch anderwärts bei grösseren Kirchen, und wenigstens die ersten 4 Jahrhunderte hindurch, vielfach gebräuchlich gewesen sei, in dieser Weise den Altar gegen Ost, gegen das Volk zu richten; es hatte dann das Gebäude seine Eingänge im Osten, den Chor im Westen.

schauungen der Kirche. Dreifach aber ist diese Bedeutung: „Dreifach ist das Haus Gottes ... das erste ist das materielle, das zweite ist das geistige, das dritte ist das himmlische“ [1]).

3. Die Kirche durch ihr Material und durch die sichtbare Gemeinde in ihr ist Abbild des sichtbaren Reiches Christi auf Erden. Darum ist es richtige Symbolik, das Viereck, das Kreuz, das Fundament auf Christus zu beziehen [2]), ebenso in dem Eingange Christus, die wahre Thüre [3]) zu erblicken, in den Steinen des Baues die durch die Liebe zum geistigen Bau vereinigten Gläubigen [4]) u. s. f.

4. Die Kirche durch die in ihr gespendeten Gnaden ist Abbild des Reiches Gottes inner uns. Denn durch die Taufe und durch die fortgesetzte Theilnahme an den Gnadenmitteln ist der Christ selbst ein Tempel des heiligen Geistes, eine geistige Kirche [5]). Daher ist die moralische Erklärung der einzelnen Theile der Kirche gleichfalls wohlberechtigt [6]), und es ist richtig, im Fundamente den Glauben [7]), in der Thüre den Gehorsam, in dem Dache die Liebe, im Altare das Herz oder den Willen u. s. f. symbolisirt zu denken.

5. Die Kirche durch die wahrhaftige, dauernde Gegenwart Gottes ist das Abbild des ewigen Reiches Christi im Himmel [8]). Das sehen wir mit Recht symbolisirt in der Alles überragenden Grösse und Pracht christlicher Kirchen, in ihrer Absonderung vom Geräusche der Welt, in der Erhöhung des Chorraumes, in dessen Bilderschmuck, in der Zier der Gewölbe, in der steten Wiederholung der Dreizahl u. s. f.

6. Wie im Cultus Nichts ist, auch nicht das Kleinste, was nicht auf eine tiefere

---

1) S. Bonav. Serm. I. de dedic. eccles. Opp. t. XIV. ed. Paris. 1868. pag. 125.

2) „Est ergo ista Jerusalem, quae aedificatur ut civitas; fundamentum ipsius Christus est. Dicit Apostolus Paulus: fundamentum aliud nemo potest ponere, praeter id, quod est, Christus Jesus.“ S. Aug. Tract. sup. Ps. 121. (Lect. I. Off. dodic. eccl.)

3) Ostium ecclesiae Christus, unde in Evangelio: „Ego sum ostium.“ Durand. Rat. Lib. I. c. 1. n. 26. „Ostium ergo templi Dominus est.“ S. Eucher. comment. in III. lib. Reg. n, 8.

4) „Praeciduntur de montibus lapides per manus praedicantium veritatem, conquadrantur, ut intrent in structuram sempiternam.“ S. August. tract. in Ps. 121. (Off. dedic. eccl.)

5) Ephes. 2, 22. I. Petr. 2, 4.

6) „Quod hic factum corporaliter videmus in parietibus, spiritualiter fiat in mentibus.“ S. Aug. Serm. de temp. 256. (Off. dedic. eccl.).

7) „Rursus in templo Dei seu gratiae est fundamentum fides ..... tectum charitas, quae operit multitudinem peccatorum, ostium obedientia, de qua Dominus inquit: Si vis ad vitam ingredi, serva mandata; pavimentum humilitas, de qua Psalm. 118: Adhaesit pavimento anima mea etc.“ Durand. Rat. Lib. I. c. 1. n. 16. „Altare est cor nostrum, in quo debemus offerre, unde Exod. XX. praecepit Dominus, in altari offerri holocausta, quia de corde debent procedere opera igne charitatis accensa.“ Durand. ibid. c. 2. n. 7.

8) „Terribilis est locus iste: hic domus Dei est et porta coeli.“ I. Mos. 28, 17.

Auffassung hindrängte, so soll demnach auch Nichts in der Cultusstätte sich befinden, weder in ihrem Bau, noch in ihrer Ausschmückung, das nicht auf eines dieser ihrer drei Vorbilder den beschauenden und denkenden Gläubigen hinweisen könnte[1]).

2. Abschnitt.

Baustyl.

§ 6.

Vom Baustyle im Allgemeinen.

1. Unter Styl verstehen wir im Allgemeinen die Ausführung und Formation dessen, was dargestellt werden soll; Baustyl also ist so viel, als Bauform, Bauweise. Wie aber der Styl der Sprache vom Geiste der Sprache bedingt und geordnet ist, so der Baustyl vom Charakter des Baues; und er ist um so richtiger, je getreuer er sich diesem anschließt.

2. Derjenige christliche, kirchliche Baustyl ist der vollkommenste und künstlerisch beste, der bis in's Kleinste den christlich kirchlichen Geist, wie er bereits im Bauplane sich ausspricht, auch in dessen Durchführung mit einheitlicher Consequenz festhält und erscheinen läßt. Nicht also bloß eine oder die andere vorherrschende Form, z. B. Rundbogen oder Spitzbogen, unterscheidet die Baustyle nach Wesen und Werth, sondern der höhere oder geringere Grad, in welchem dieser oder jener Styl den Grundplan tief erfaßt und im Ganzen wie im Einzelnen mit Einheit durchgebildet hat.

3. Die Kirche schreibt nicht vor, in welchem Style ihre Tempel gebaut werden sollen, da sie allezeit und in Allem nur das Wesentliche und Nothwendige fordert, was hier die treue Festhaltung des Grundplanes ist; gleichwohl wird sie das Vollkommenere vorziehen, wo und wann Geist und Hände sich zu dessen Verständniß und Ausführung darbieten.

4. Im Laufe der Jahrhunderte finden sich für die Herstellung christlicher Kirchen mehrere Baustyle angewendet: der altchristliche[2]), der romanische, der sogenannte gothische Styl, und der Renaissance-Styl, welche wir, um ihre Entwicklung genauer darlegen zu können, nach ihren einzelnen Modificationen betrachten werden.

---

1) Höchst schätzbares Material für eine auf Tradition gegründete Symbolik des Kirchenbaues siehe bei Kreuser a. a. O. I. S. 464—573; besonders in seinem Werke: „Wiederum christlicher Kirchenbau. Apostolische Baugesetze, Symbolik-Vorlesungen." 2 Bde. Brixen, Weger 1868 u. 1869.

2) Wir wählen diese Bezeichnung, da von einem Basilikenstyle im eigentlichen Sinne nicht so gesprochen werden kann, wie von einem romanischen oder gothischen u. s. w.

5. Die Beschreibung und prüfende Vergleichung der Charakteristik eines jeden wird darthun, welchen höheren oder geringeren Stand gegenüber den Anschauungen und Bestimmungen der Kirche derselbe einnehmen könne.

I. Artikel.

Altchristlicher Baustyl.

§ 7.

Die Basilika.

1. Lange dauerte jener erste und ursprüngliche christliche Gottesdienst in Häusern noch fort, selbst bis in die Zeit Constantins. In den Verfolgungen aber mußte jeder Raum zum heiligen Orte, zur Kirche werden, und da waren es besonders die Oratorien der Katakomben, in denen das heilige Opfer gefeiert wurde, und welche, wenn auch nur Kirchen für Nothfälle, schon ganz dieselben Grundzüge und Anordnungen zeigen, wie sie allezeit in den christlichen Kirchen beachtet wurden.

2. Gleichwohl gab es vor Constantin auch schon eigentliche christliche Kirchen in und außer Italien[1]). Ueber den Cömeterien der Familien konnten die Christen kraft des ihnen vom Gesetze gewährten Schutzes ohnehin Kapellen bauen (cellae coemeteriales). In den Zeiten der Ruhe, welche doch auch hie und da während der Jahrhunderte der Verfolgungen dem Christenthume gegönnt war, erhoben sich gewiß allenthalben selbstständige Kirchenbauten. Aus den Beschreibungen derartiger Bauten der ersten christlichen Zeit, des zweiten und dritten Jahrhunderts, sowie aus den wenigen noch erhaltenen Resten solcher Kirchen, geht deutlich hervor: sie lagen, wo immer möglich, erhöht, sie hatten, wenn auch die Kreuzesform nicht nach Außen vortrat, oder selbst durch kein Querschiff ausgesprochen war, die Scheidung des Chorraumes von den Schiffen, hatten Räume für die Absonderung der Geschlechter, die Vorhalle, und die entsprechende Ostung.

---

1) Tertullian redet oft von christlichen Kirchen. Nach Optatus von Mileve (de schism. Donatist. II. 4. „quadraginta, et quod. excurrit, basilicas“) hatte Rom vor der Verfolgung des Diokletian (also vor dem 4. Jahrhunderte) mehr als vierzig christliche Kirchen; ja, kurz nach dem Tode der Apostelfürsten Petrus und Paulus erhoben sich ihnen zu Ehren Basiliken, welche schon Heliogabal (218—222) zerstörte. Kreuser a. a. O. Bd. I. S. 13 u. 289 ff. Bekannt ist auch, wie Alexander Severus (222—235) die Klage der Wirthe gegen die Christen, welche auf einem bisher von jenen benützten freien Platze eine Kirche gebaut hatten, zu Gunsten der Christen entschied und abwies. (Lamprid. vit. Alexand. Sev. 49.) Daß es sich hier bei allen derartigen Nachrichten nur um Hauskirchen handle, ist nicht leicht anzunehmen; es mußten wohl öffentliche, bekannte christliche Kirchen gewesen sein, wenn sie in Verfolgungen immer wieder zerstört werden konnten.

3. Der in damaliger (griechelnder) Sprache[1]) bald geläufigste Name für die Kirchen in oder außer den Häusern war: Basilika. Mochte nun derselbe mit besonderer Rücksicht auf gewisse Aehnlichkeiten mit den heidnischen Gerichts- oder Kaufhäusern und Prachthallen (Basiliken) gebraucht worden sein[2]), jedenfalls wäre es unrichtig, darum in den christlichen Basiliken eine blosse Nachahmung der profanen finden zu wollen[3]). Vorbilder, als solche, könnten eher in den Tempelbauten Salomons, Zorobabels und Nehemias, und des Herodes entdeckt werden, welche, wie aus den Beschreibungen der heiligen Schriften und denen des Josephus erhellt, nicht allein im Grundrisse, sondern selbst im Aufrisse sich gleichfalls zur Aehnlichkeit von Basiliken ausgestaltet hatten[4]). In diesen hatte das vorbildliche Opfer nach Gottes Ordnung die entsprechende Stätte erhalten; gewiß konnte daher ihre Anlage und Form den Aposteln und ihren Nachfolgern auch für die Tempel des neuen und wahren Opfers zum Vorbilde sein. Und doch ist auch hierbei der Gedanke einer eigentlichen Nachahmung auszuschließen. Das Christenthum fand bei seiner Ausbreitung unter den Völkern, wie die Weltsprachen, so auch die fast in der ganzen Welt gebräuchlichen Bauformen bereits vor. Und es nahm diese in seinen Dienst, um sie nach einem inneren und höheren Vorbilde, entsprechend einer ganz neuen Bestimmung umzubilden. So waren die Räume (oeci) in den Häusern der Vornehmen, welche für den christlichen Gottesdienst zuerst benützt wurden, die Pracht- oder Repräsentationssäle, in Basilikenform gebaut[5]). Die Kirche bediente sich ihrer, gab ihnen neue innere Dis-

1) Vgl. Kreuser a. a. O. Bd. I. S. 23—30.

2) Bei Plautus ist basilicus, a, um so viel als prächtig. Der Name basilica wurde aber sehr bald als specifisch christlicher gedeutet. „Basilicae nominantur, quia ibi Regi omnium cultus et sacrificia offeruntur." Isid. Origin. L. XV. c. 4. Nostra autem domus orationis domus regia (βασιλική) dicitur, quia in ea Regi regum servitur." Durand. Rat. L. I. c. 1. n. 4.

Der Name für jede Kirche, ohne Rücksicht auf besondere Form oder Auszeichnung, war ἐκκλησία, ecclesia, ναός, templum, κυριακή (Kirche), dominica oder dominicum. „In dominicum sine sacrificio venis." S. Cyprian. De opere et eleemosina. c. 15. Opp. ed. Migne, pag. 612.); als Begräbnißstätte für einen heiligen Martyrer hieß sie μαρτύριον oder auch memoria, cella; kleinere Kirchen, sowie die Kapellen in den Katakomben nannte man oratoria.

3) Dieser früher fast allgemein angenommenen Meinung traten mit Gründlichkeit entgegen Zestermann in seinem Werke: „Die antiken und die christlichen Basiliken". Leipzig, Brockhaus, 1847. Kreuser, in seinem „christlichen Kirchenbau". 1. Aufl. 1850, Mothes, „die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte, ihre Vorbilder und ihre Entwicklung." Leipzig, Arnold, 1865, und von nun an die meisten der neueren Forscher.

4) Siehe Kreuser „christlicher Kirchenbau" 2. Aufl. 1860. S. 42 ff.; und „Wiederum christl. Kirchenbau," 1868. 2. Bd. S. 277 ff.

5) Vgl. Meßmer Jos. Ant.: „Ueber Ursprung, Entwicklung und Bedeutung der Basiliken in der christlichen Baukunst", 1854, und desselben Abhandlung: „Ueber den Ursprung der christlichen Basiliken", in der Zeitschrift für christl. Archäol. und Kunst von Otte u. Quast., Bd. 2, S. 212 ff. Gut hat das Geschichtliche der Streitfrage über den Ursprung der Basiliken

position und neue Einrichtung, nach einem viel erhabeneren Vorbilde, das für ihren Gottesdienst ihr vorschwebte. Es gestaltete der christliche Gottesdienst selbst vom Anfange an den gerade ihm entsprechenden Raum; und die christliche Basilika, obgleich den verschiedenen anderweitigen Basiliken nicht fremd, ist gleichwohl eine specifisch christliche, weil eben nur die erste und natürlichste, d. i. von Innen im Grund- und Aufrisse zugleich sich herausbildende Bauform einer christlichen Kirche. Darum bleibt sie die Grundlage aller Weiterbildung des Kirchenbaues, sowie sie ebendeßhalb die Möglichkeit einer solchen Weiterbildung bis zur vollendetsten künstlerischen Einheit aller Bautheile bereits in sich schließt.

§ 8.

Beschreibung [1]).

1. Im Innern beginnend, und zwar bei dem Haupttheile der Kirche, dem Chore, finden wir in demselben zunächst:

a) Die Apsis [2]), den halbkreisförmigen und überwölbten Schluß des Chores. Hier stand erhöht die Kathedra des Bischofes, und um dieselbe im Ringe waren die niedrigeren Sitze der Priester angebracht [3]). Meist war die Apsis sowohl am Boden, als auch an den Wänden mit Marmor reich belegt, und in ihrem oberen Theile mit Mosaikbildern geziert [4]).

b) Vor der Kathedra, an der Grenze der Apsis, oder bald mehr bald weniger gegen das Schiff vorgeschoben, und ebenfalls um einige Stufen erhöht, stand der Haupt-Altar, häufig über einer kleinen Krypta (Gruft) mit den Reliquien eines heiligen Martyrers [5]). Ueber dem Altare aber erhob sich auf vier Säulen ein schützender Ueberbau, das Ciborium [6]).

---

dargelegt Dr. Stockbauer in seinem Buche: „Der christliche Kirchenbau in den ersten 6 Jahrhunderten". Regensburg, Manz, 1874. Vgl. auch Dr. Kraus, „Realencyklopädie der christlichen Alterthümer", Freiburg 1880. Basilika. S. 109—145; und „Geschichte der christl. Kunst." 1. Bd. S. 257 ff.

1) Vgl. Taf. I. 1. Grundriß der Basilika.

2) ἀψίς von ἅπτω, umfassen, am besten durch unser deutsches Kring wiederzugeben. Die Ueberwölbung der Apsis hieß wegen ihrer Form concha, Muschel, welcher Name auch auf die ganze Apsis überging.

3) Offenbar war eben durch die Stellung der Priester um den Bischof bei der Feier des hl. Opfers diese Form des Chorschlusses sowie der Name des Ganzen (χορός) veranlaßt, wie denn auch bei den öffentlichen und Privatbasiliken für den Sitz hervorragender Persönlichkeiten solche halbkreisförmige, nur hie und da geradlinige oder mehrseitige, Anbauten, Apsiden sich finden.

4) „Apsidam, solo et parietibus marmoratam, camera musivo illusa clarificat." Paulin. Ep. ad. Sev. (XXXII.) ed. Migne, pag. 336.

5) Dieß die Confessio, oder auch, im Gegensatze zu der im Altare selbst befindlichen confessio, dem sepulchrum mit hl. Reliquien, die subconfessio genannt, und entweder von der Vorderseite oder auch von rückwärts zugänglich.

6) Nähere Beschreibungen von Altar und diesem Ciborium an seinem Orte.

c) Dieser die Kathedra des Bischofes und den Altar in sich schließende Raum, das eigentliche Presbyterium, der hohe Chor, Oberchor, war mit schöndurchbrochenen Marmorplatten oder Gittern (Cancelli), welche zugleich als Communiongitter dienen konnten, abgeschlossen [1]).

d) Frühe schon erweiterte sich mit der Entwicklung der Liturgie auch dieser Altarraum, indem vom Schiffe der Kirche, und zwar entweder nur von dem Mittelschiffe oder aber von der ganzen Breite der Kirche, ein weiterer Chorraum, der Unterchor, abgeschieden wurde. Es ist dieser Raum offenbar nichts Anderes als eine Ausdehnung der Chor und Schiff von einander scheidenden Quer- oder Kreuzeslinie, und daher nicht selten geradezu auch als vortretendes Quer- oder Kreuzschiff (Transept) zwischen Apsis und Kirchenschiff eingeschoben [2]).

e) In diesem einige Stufen tiefer liegenden Unterchore waren nämlich die Plätze der Sänger [3]) und der niederen Geistlichkeit.

f) Auch standen hier, und zwar an der Grenze zwischen Chor und Schiff, die Ambonen [4]), d. i. Bühnen, zu welchen man auf einigen Stufen emporstieg; auf der linken Seite vom Altare aus der Ambo, welcher für die Lesung der Epistel, auf der rechten jener, welcher für die feierliche Lesung des Evangeliums diente.

g) Beide Ambonen verband ein zweites den ganzen Chor vom Schiff trennendes Gitter, oder eine eigentliche Mauerschranke, durch welche eine verschließbare Thüre führte.

h) Auch für die angeseheneren Glieder der Kirche mußten je nach Bedürfniß besondere Plätze ausgeschieden sein. Für diese fand sich zur Theilnahme an der liturgischen Feier meist noch Raum in den hiezu abgetheilten Flügeln des Querschiffes. Eigene Thüren führten aus den Seitenschiffen in diese Räume, das senatorium auf der einen und das matroneum auf der andern Seite.

i) An der Grenze des Chorbaues und des Schiffes öffnet sich die Scheidewand oben in hohem Bogen, der, meist auf eigenen Säulen ruhend, den Namen Triumphbogen (arcus triumphalis) führt, vorerst wegen der Aehnlichkeit mit jenen gleichnamigen, den siegenden Kaisern errichteten Ruhmesdenkmalen, dann aber, weil man in christlichem Geiste bei seinem Anblick an den Triumph sich erinnerte, mit dem Christus durch seinen Tod auf Erden als Sieger einzog in das Allerheiligste des Himmels.

---

1) Sehr alte Chorschranken hat die im Jahre 1880 ausgegrabene, dreischiffige, dem 5. Jahrhundert entstammende Basilika zu Olympia.

2) Wir können darum das Auftreten der Querschiffe nicht späterem orientalischen Einflusse zuschreiben, oder dieselben als fremdes Element im Basilikenbau betrachten. Ihre Grundlage ist gegeben in der Disposition jeder christlichen Kirche, und ihre Ausbildung zunächst durch liturgische Bedürfnisse veranlaßt.

3) Da es damals noch Niemanden einfiel, den Chor vom Chore zu trennen, und ihre liturgische Einheit zu zerreißen.

4) Von ἀναβαίνειν, hinaufsteigen. Andere Namen sind lectorium, analogium, suggestus.

Die Wand über dem Triumphbogen ist deßhalb auch mit darauf bezüglichen bildlichen Darstellungen geschmückt, wie mit den Gemälden des thronenden Herrn, der anbetenden Aeltesten u. dgl., während unter dem Bogen selbst auf einem durchgezogenen und reichverzierten Balken das Kreuz stand.

k) Der Chorbau kleinerer Kirchen mit wenig Geistlichkeit war natürlich auch ungleich einfacher. Die Eintheilung in Ober= und Unterchor fiel zum öftesten weg, und der Altar trat, besonders wo eine Kathedra nicht vorhanden, an die Apsiswand, wie das schon bei den kleineren Oratorien in den Katakomben der Fall war.

2. Begeben wir uns die Chorstufen hinab in das Schiff (Langhaus) der Basilika. Wegen der nothwendigen Scheidung der Gläubigen nach Geschlechtern sehen wir dasselbe in verschiedenartiger Weise getheilt.

a) Diese Theilung war bei kleineren Kirchen eine bloß locale. Zwischen dem den Männern zugewiesenen Raume auf der Südseite und jenem der Frauen auf der Nordseite blieb nämlich ein freier Gang, durch welchen der Hintritt zum Altare möglich war; bei etwas breiterer Anlage der Kirche mußten nach den Anforderungen der Liturgie ähnliche, doch schmälere Gänge auch an den Seitenwänden entlang frei gelassen sein. Damit war das Schiff in drei oder fünf Abtheilungen der Länge nach geschieden.

b) Bei grösseren Kirchen aber trat diese innere Disposition auch architektonisch in eigentlichen durch Säulen oder Pfeiler von einander getrennten drei oder fünf Schiffen hervor, nämlich dem stets überhöhten mittleren oder Hauptschiffe und zwei oder vier minder hohen und breiten Seitenschiffen [1]).

c) Die Säulen des Mittelbaues, nicht selten durch Schönheit des Materials wie durch den Reichthum ihrer Formen ausgezeichnet [2]), und bestimmt, die Hochwände

---

1) St. Johann in Lateran, die alte St. Peterskirche, sowie die Basilika St. Paul außer den Mauern sind römische Basiliken mit fünf Schiffen. Dreischiffige sind: St. Pudentiana, St. Sabina, St. Petri in vinculis, St. Clemens, St. Maria in Cosmedin, St. Praxedes, St. Agnes u. a. m. Grosse Hallen, ohne solche Gliederung, waren für Kirchen nicht im Gebrauche.

2) Purpurrother Porphyr, thessalischer Marmor mit dunkelgrünen, graulichten, schwarzen und weißen Flecken, der goldgelbe röthlich geaderte numidische Marmor u. s. f. waren hiezu als Material verwendet. Was die Formen betrifft, so finden sich in den Basiliken die sämmtlichen sog. Säulenordnungen, als die dorische, jonische, korinthische, römische und spätere Mischformen vertreten, am häufigsten die letzteren. Obgleich noch immer die Technik jener Zeit auf einer hohen Stufe der Ausbildung stand, so nahm man doch öfter bei Herstellung der christlichen Kirchen das Nöthige, zumal die Säulen, ohne besondere Auswahl aus den zerstörten und zerfallenen Götzentempeln oder aus anderen heidnischen Prachtbauten herüber, und zierte mit diesen Kunstwerken gleichwie mit Siegestrophäen des weiter und weiter sich ausbreitenden christlichen Glaubens die Tempel des wahren Gottes. Bei dem Anblicke dieser herrlichen Säulen lag zugleich ihre symbolische Deutung nahe. Man dachte an jene zwölf Grundsteine der Mauern des himmlischen Jerusalems mit den Namen der Apostel des Lammes (Apoc. 21, 14), oder an die Heiligen der

zu tragen, waren entweder durch Architrave (wagerechtliegende, reich profilirte und verzierte Steinbalken) verbunden [1]), oder aber, zur grösseren Erleichterung der auf die schlanken Säulen von oben drückenden Last, zur vortheilhafteren Belebung des Ganzen, und zur einheitlicheren Beziehung auf Triumphbogen und Apsis, durch Rundbögen [2]), welche den Architraven ähnlich profilirt waren (Archivolten). Hatte eine Basilika mehrere Seitenschiffe, so kamen auch hier kleinere und einfachere Säulen, in ähnlicher Weise verbunden, zur Anwendung. In manchen Basiliken treten behufs grösserer Unterstützung der Hochwand bereits Pfeiler auf [3]), auch wechselnd mit Säulen, nämlich so, daß nach zwei [4]) oder drei [5]) Säulen immer ein stärkerer Pfeiler eingestellt erscheint.

d) die Wände des Mittelschiffes, welche in ungefähr doppelter Höhe über die Seitenschiffe sich erheben, sind zwar, wie sämmtliches Mauerwerk, in ersterer Zeit nur selten von Haustein, sondern meistens Ziegelbau, nach Außen und Innen nämlich mit dreieckigen Ziegeln verkleidet, dazwischen mit einem Guße von Mörtel und kleinen Bruchsteinen oder Tuff ausgefüllt; aber wie der Chor, bedecken sich auch diese Wände mit Marmorplatten, mit Malereien oder Mosaiken, Darstellungen aus der heiligen Schrift oder aus dem Leben der heiligen Martyrer enthaltend, und wetteifern so mit dem Glanze ihrer kostbaren Träger [6]).

Ueber den Seitenschiffen öffneten sich gegen das Mittelschiff manchmal Emporen, so daß dann über der unteren Arcadenreihe noch eine zweite mit kleineren Säulen aufgesetzt wurde. Solche Emporen [7]), Gallerieen [8]), kommen selten im Abendlande, jedoch schon früh [9]) und häufiger im Oriente vor, woselbst sie dazu dienten, dem

---

Kirche, die so recht eigentlich die stützenden Säulen derselben sind. „Qui vicerit, faciam illum columnam in templo Dei mei." (Apoc. 3, 12.).

1) Wie in der alten St. Peterskirche Roms.

2) Es ist dieß ein wichtiger Fortschritt der christlichen Baukunst gegen die antik-römische, da gerade durch diese Behandlung der Säule, auch wenn sie bis jetzt für ihre neue Aufgabe, der Unterstützung einer ganzen Hochwand, zur entsprechendsten Form noch nicht umgebildet werden konnte, für die Weiterentwicklung der Stylformen, für die Anwendung der Gewölbe, für allmählige Herstellung der künstlerischen Einheit aller Bautheile die wirksamste Anregung gegeben war.

3) Die beiden älteren Basiliken in Nola (um 310), St. Alexius (um 417), St. Balbina (nach 590) in Rom hatten ursprünglich Pfeiler; andere siehe unter § 11. 2. 3.

4) So in St. Pankratius (um 500), St. Praxedes. (9. Jahrh.).

5) Wie in St. Maria in Cosmedin. (8. Jahrh.).

6) Hieronymus, Paulinus, Prudentius u. A. kennen und schildern diese Pracht in ihren Schriften. „Vestiunt parietes marmorum crustis, columnarum moles advehunt, earum deaurant capita pretiosum ornatum non sustinentia." S. Hieron. ad Demetriad. ed. Canis. pag. 240. Dazu kam noch die von den frühesten Jahrhunderten her bei festlichen Gelegenheiten übliche „Bekleidung" des Baues mit grossen und kostbaren Teppichen. (Von diesen selbst Mehreres weiter unten).

7) Die Basilika der hl. Agnes zu Rom (7. Jahrh.) hat Emporen.

8) galleria, wohl mit dem franz. aller, gehen, zusammenhängend.

9) Nämlich schon zur Zeit Constantins des Gr.

Frauengeschlechte eine noch abgesondertere Stellung in der Kirche zu geben, als dieß durch die bisher angezeigte Scheidung in den Schiffen möglich war.

e) Während die Apsis in der Regel keine Fenster hat, wird durch jene des Querschiffes, des Hochschiffes, der Seitenschiffe und der Fronte dem Baue eine Fülle des Lichtes zugeführt. Diese Fenster waren anfänglich ziemlich groß, später kleiner und enger, in ihrer Wandung (Leibung) rechtwinklich gemauert, und oben geradlinig oder seltener rundbogig. Sie waren entweder mit feinen, regelmässig durchlöcherten Marmorplatten[1]), zierlichen Gittern, oder aber mit farbigen Behängen und Teppichen, schon frühe jedoch mit Glas, welches in kleineren Stücken, von Holz oder Stein umrahmt, eingesetzt wurde[2]), ja sogar mit buntem Glase[3]) geschlossen.

f) Die Decke der Basiliken ist flaches Getäfel von Holz, zwischen den oft reich vergoldeten Balken[4]) eingespannt, und manigfach geziert (Cassetendecke). Erst spätere Uebung ist es, das Gebälke des Dachstuhles ohne Vertäfelung, jedoch gleichfalls mit Farben und Gold geschmückt, sichtbar zu lassen[5]). Da die Säulen in ihren schlanken Formen wohl die vertikale Last der darüber ruhenden Hochwände, nicht aber den stärkeren Seitendruck von Gewölben auszuhalten vermögen, so konnte man an die

1) Wie solche noch jetzt in grösserer Zahl in der Basilika St. Vincenz und Anastasius alle tre fontane in Rom zu sehen.

2) St. Hieronymus (ad Ezech. 41, 16.) redet von „vitrum lignis inclusum." — Die erste Erwähnung von Blei zu solchem Zwecke geschieht erst im 11. Jahrhundert (Organ für christliche Kunst. Köln, Jahrg. VII. Nr. 6. S. 63.).

3) So erzählt der Bibliothekar Anastasius im Leben des hl. Papstes Leo III. (795—816), daß er mehrfach Glasfenster buntfarbig geschmückt habe: „Fenestras ex metallo gypsino, et alias fenestras de vitro diversis coloribus decoravit." Ob jedoch die Stelle des Prudentius in seiner Beschreibung von St. Paul außer den Mauern:

„Tum camuros hyalo insigni varie cucurrit arcus:
Sic prata vernis floribus renidont."

(Peristeph. hymn. XII. v. 53. 54. Op. ed Mign. pag. 566. cf. annot.) von den „mit kostbarem, bunten Glase durchgehends geschmückten Fensterbogen" zu verstehen sei, ist mehr als zweifelhaft.

4) Prudentius, da er von der Basilika St. Laurentii nächst dem Coemeterium des hl. Hippolyt in Rom redet:

„Ordo columnarum geminus laquearia tecti
Sustinet, auratis suppositus trabibus." (Peristeph. hymn. XI. v. 219. 220.).

Ebenso beschreibt er hymn. XII. v. 48. 49 die Cassettendecke der St. Paulskirche:

„Bracteolas (Getäfel) trabibus sublevit, ut omnis aurulenta
Lux esset intus, ceu jubar sub ortu."

Aehnliche Schilderungen gibt viele Eusebius von den Constantinischen, Prokopius von den Justinianischen Kirchen.

5) St. Sabina in Rom hatte anfänglich (425) eine Decke, jetzt offenen Dachstuhl. Gewiß war auch die Basilika des hl. Paulus außer den Mauern mit einer reichen Cassettendecke (die Balken waren mit Goldblech überzogen) versehen, später erhielt sie einen offenen Dachstuhl. Die alte St. Peterskirche, St. Johann in Lateran hatten getäfelte Decken.

Wölbung des Mittelschiffes einer Basilika nicht denken, so lange und wo immer bloß Säulen zur Anwendung kamen. Wohl aber finden sich schon früher gewölbte Seitenschiffe[1]).

g) Der Boden der Kirche (pavimentum) wurde ebenfalls in verschiedener Weise geziert, indem man nämlich entweder grössere oder kleinere Marmorplatten in wechselnden Farben zu geometrischen Figuren verband (opus Alexandrinum), oder aber aus ganz kleinen farbigen Marmorstückchen eine eigentliche Mosaik (opus musivum) schuf, welche, mehr oder minder reich, den Boden der Kirche mit buntem Blattwerk und Blumen und Thieren u. dgl.[2]) belebte. Aermere Kirchen begnügten sich mit dem einfachen Estrich, der aus Stückchen von verschiedenen Steinen, Muscheln u. dgl. auf einer Unterlage von Mörtel festgestampft war.

3. Von Außen führten in die Basilika eine Mittel- und zwei Seitenthüren. Durch die mittlere trat man in das Mittelschiff und geraden Weges zum Chore, daher sie auch vielfach die Priesterthüre genannt wird; durch die rechte Seitenthüre traten die Männer, durch die linke die Frauen in die Kirche. Ihre Dreizahl erinnert an das durch Christus, die wahre Thüre, erschlossene Geheimniß der heiligsten Dreifaltigkeit[3]). Sie waren verhältnißmässig enger als weit[4]), meist doppelflüglich, und in geradem Sturze oder zugleich im Rundbogen geschlossen. Das Tympanon (die Halbkreisfläche zwischen dem Bogen und dem geradlinigen Thürsturze) enthielt bildliche Darstellungen in Sculptur und Malerei, oder passende Inschriften[5]).

4. Aus diesen Thüren gelangte man in die Vorhalle (*πρόναος*, vestibulum, porticus). Diese legte sich meistens in der Höhe der Seitenschiffe vor die ganze

1) In Syrien gab es Basiliken mit flachen Steindecken.

2) Ehrwürdige Gegenstände jedoch, wie Kreuze oder Bilder der Heiligen, wurden selbstverständlich auf dem Boden nicht dargestellt.

3) „Alma domus triplici patet ingredientibus arcu,
Testaturque piam janua trina fidem."

Diese Verse dichtete St. Paulinus als Inschrift für die Eingänge seiner neuen Basilika. Ep. ad Sev. (XXXII.) ed. Migne, pag. 337.

4) Matth. 7, 13.

5) St. Paulinus ließ in das Tympanon ein Kreuz malen mit einer Krone, und erklärte das durch die Umschrift:

„Cerne coronatam Domini super atria Christi
Stare crucem, duro spondentem celsa labori
Praemia: tolle crucem, qui vis auferre coronam."

Auf einer anderen Thüre malte er mit Mennig ein Kreuz mitten in eine Blumenkrone, auf dem Kreuze aber ruhende Tauben; und die erklärende Inschrift lautete:

„Ardua floriferae crux cingitur orbe coronae,
Et Domini fuso tincta cruore rubet.
Quaeque super signum resident coeleste columbae
Simplicibus produnt regna patere Dei." l. c. pag. 336. 337.

Ueber die Thürflügel und ihre Zier siehe § 59.

Breite des Gebäudes und hatte ebenfalls eine getäfelte Decke, die von Säulen, durch Architraven oder durch Bogen verbunden, unterstützt wurde[1]). Es bildete sich so eine Halle, welche bei grossen Bauten auch noch links und rechts in der Linie des Kirchenbaues fortgesetzt und parallel der Fronte geschlossen werden konnte, so daß inmiten ein freier viereckiger Raum, der **Vorhof** (atrium, area, αὐλή) offen blieb. Hier standen einer oder auch mehrere Brunnen (fontes) zur Reinigung. Wenn kein Atrium vorhanden, so stellte man die Wasserbehälter (labrum, cantharus, lymphaeum, φιάλη, χέρνιψ,) in die Vorhalle[2]). Vorhalle und Vorhof waren nicht selten mit reichem, sinnigen Bilderschmuck versehen, der den darin Weilenden an ihre Bestimmung erinnern konnte, z. B. mit Darstellungen aus dem alten Bunde, wie des ersten Sündenfalles[3]), oder der Prüfungen Jobs, der Geschichte des Tobias, der Judith und Esther u. s. f., oder auch aus dem neuen Testamente und der Geschichte der Martyrer. Durch eine oder mehrere Thüren des Vorhofes treten wir in das Freie.

5. Die **Außenseite** der Basilika ist, etwa mit Ausnahme der hie und da durch reichere Fensterstellungen und Gliederungen oder auch durch Mosaiken gezierten Façade, fast ohne besonderen architektonischen Schmuck[4]). Die Gesimse sind meistens von größter Einfachheit; nur später werden unter dem Dachsimse vortretende Bänder, Zahnschnitte, hie und da auch Rundbögen angebracht, die dem Gebäude entlang laufend, sich nach grösseren oder kleineren Zwischenräumen in Wandstreifen (Lesenen)[5]) herabsenken, und so die grossen Flächen in etwas beleben. Gleichwohl bietet der ganze Bau mit dem hervorragenden Haupt- und Querschiffe, mit seinen niedrigeren Seitenschiffen, der vortretenden Apsis oder anderen Ausbauten auch in seinem Aeußern den Eindruck einer gewissen Mannigfaltigkeit.

6. Das Mittelschiff und Querschiff deckt ein nicht gar steiles **Giebeldach**[6]) von wechselnden Ziegelplatten und Hohlziegeln, oder aber bei reicheren Kirchenbauten selbst von Metall, als Blei, Kupfer, auch vergoldetem Bronce[7]). Die Seitenschiffe,

---

1) Da in dieser gedeckten Vorhalle für die Büsser, Katechumenen u. s. f. der passende Platz sich fand, so war ein eigentlicher **Narthex** (νάρθηξ), d. h. der durch **Gitterwerk** am Anfang des Schiffes für dieselben abgetrennte **länglicht schmale** Raum, nicht immer nothwendig, wurde aber zumeist in jenen Kirchen angebracht, welche keine äußere Vorhalle hatten.

2) „Sancta nitens famulis interluit atria lymphis
Cantharus, intrantumque manus lavat amne ministro."
S. Paulin. l. c.

3) Deshalb, oder weil das atrium auch mit Bäumen, Sträuchern und Blumen bepflanzt wurde, hieß es später geradezu paradisus.

4) Im Gegensatz zu den heidnischen Tempeln, die mehr im Aeußern mit Schmuck bedacht, im Innern aber oft auffallend vernachlässigt waren.

5) Ein altital. Wort.

6) Auch „Sattelbach" genannt.

7) So war das Dach der alten St. Peterskirche von vergoldetem Bronce, welches dem

sowie die Vorhalle haben ähnlich behandelte, schräg an den Hauptbau sich anlehnende Pultdächer, die Apsis ein in flachem Halbkegel ansteigendes Walmdach.

7. Gewöhnlich tritt die Apsis im vollen Halbkreise aus dem Kirchenbaue hervor, um so auch äußerlich als die wichtigste Stätte, und gleichsam das Haupt des Ganzen, sich darzustellen. Ausnahmsweise wurde jedoch die Apsis auch in den Bau hineingezogen, so daß dann die Kirche geradlinig schloß. Die links und rechts von der Apsis im Innern hiedurch entstehenden Eckräume wurden zur Herrichtung und Aufbewahrung der gottesdienstlichen Gewänder und Geräthe (Sacristeien), zur Bewahrung liturgischer und anderer kostbarer Bücher (Bibliotheken), zu gemeinsamen Berathungen der Priester und für Studium und Meditation des Einzelnen, oder zu eigentlichen Nebenkapellen mit besonderem Altare benützt[1]). Ja, nachdem das Bedürfniß für solche Räume gar bald sich allgemein ergeben mußte, ließ man neben der Hauptapsis mehrere Apsiden zu diesen Zwecken auch äußerlich sichtbar anbauen, oder aber die Seitenschiffe in Apsiden auslaufen; selbst an dem Querschiffe wurden solche angelegt, und wo diese nicht ausreichten, grössere Anbauten an das Kirchengebäude gemacht. Auch den Seitenschiffen entlang fanden sich hie und da sowohl für die Privatandacht der Gläubigen, als auch für Grabstätten ausgezeichneter Personen solche kapellenartige Ein- oder Ausbauten[2]).

8. Glockenthürme haben die Basiliken der ersten fünf Jahrhunderte nicht[3]); und auch nachher waren im ersten Jahrtausende dieselben entweder einfache Dachthürme, oder isolirt stehend, d. i. ohne organischen Zusammenhang mit dem Kirchengebäude, obgleich schon früher Treppenthürme als Aufgang zu den Emporen vorkommen.

Tempel des capitolinischen Jupiters entnommen worden; das Dach der von Constantin neben dem hl. Grabe zu Jerusalem erbauten Basilika von Blei; das seiner Apostelkirche zu Constantinopel von vergoldetem, weithin flimmerndem Erze. (Euseb. Vit. Const.).

1) „In Secretariis vero duobus, quae supra dixi circa absidem esse, hi versus indicant officia singulorum:

A dextra apsidis.

> Hic locus est veneranda penus, qua conditur, et qua
> Promitur alma sacri pompa ministerii.

A sinistra ejusdem.

> Si quem sancta tenet meditandi in lege voluntas,
> Hic poterit residens sacris intendere libris.

S. Paulin. l. c. p. 338.

2) Exedrae. Auch hiefür ist uns St. Paulinus wieder der beste Gewährsmann. Er nennt sie cubicula. „Cubicula intra porticus quaterna longis basilicae lateribus inserta, secretis orantium vel in lege Domini meditantium, praeterea memoriis religiosorum ac familiarum accommodatos ad pacis aeternae requiem locos praebent.“ l. c. p. 336.

3) Hübsch in seinem Prachtwerke: „Die altchristlichen Kirchen“, Karlsruhe 1862. S. 34. glaubt, der Thurm von St Franciskus -- früher St. Peter — in Ravenna lieferte den Beweis, daß wenigstens schon zu Anfang des sechsten Jahrhunderts zu Ravenna, und also doch

§ 9.

Andere Bauanlagen.

1. In der Basilika hat der christliche Geist für das heil. Opfer und die gesammte Liturgie aus jenen einfachen Grundlinien einen Bau geschaffen, der gleich anfangs schon vollkommen entsprechend nach seiner inneren Disposition, und wahrhaft großartig nach seiner äußeren Erscheinung sich darstellt. In der Basilika war fortan die passendste Anlage für den eigentlichen Kirchenbau vorgezeichnet. Gleichwohl gab es von der frühesten Zeit auch andere Bauanlagen, welche, speciellen liturgischen Bedürfnissen dienend, ebendaher ihre besonderen Formen erhielten.

2. Davon stehen obenan die Taufkirchen (baptisteria). Es ist bekannt, mit welcher Feierlichkeit seit den ältesten Zeiten die Taufe an den Vigilien von Ostern und Pfingsten gespendet wurde. Die Vorbereitungen zur Taufe, der ganze Ritus der Taufe selbst, verlangten einen besonderen von der eigentlichen Kirche getrennten Raum. Das Wesentlichste war hier nicht der Altar, sondern das Taufbecken (fons baptismi, piscina), welches so angebracht sein mußte, daß der Zugang zu demselben sowohl bei der Feier der Taufwasserweihe, als auch besonders bei der Ausspendung des heiligen Sakramentes der Taufe selbst an so viele Täuflinge leicht und unbehindert war, zugleich aber um dasselbe her noch genügender und passender Platz für die harrenden, und sich aus- und ankleidenden Täuflinge, und ihre Pathen. Diese Anforderungen der Liturgie führten von selbst auf die Anwendung der centralen Bauform, d. h. auf die runde oder polygone Anlage der Taufkirchen. Wirklich war auch die achteckige Form die am häufigsten gewählte[1]). In der Mitte nämlich erhielt seine Stelle das umfangreiche und für die Taufe durch Untertauchen[2]) hinlänglich tiefe steinerne Bassin

wohl in Rom nicht später, Glockenthürme errichtet worden seien, während Mothes in: „Die Baukunst des Mittelalters in Italien" Jena, 1882, S. 165. den Thurm von St. Bonifacius, ferner jenen von St. Johannes nnd Paulus, und von St. Agnes zu Rom, ins 7. Jahrhundert setzt.

1) Der hl. Ambrosius bezeichnet für diese Form auch noch einen symbolischen Grund. Es findet sich nämlich in Thesaur. inscript. Gruteri pag. 1166. n. 8 folgende ihm zugeschriebene Inschrift für das zu St. Thekla gehörige Baptisterium:

„Octochorum sanctos templum surrexit in usus.
Octogonus fons est munere dignus eo.
Hoc numero decuit sacri baptismatis aulam
Surgere, quo populis vera salus rediit
Luce resurgentis Christi, qui claustra resolvit
Mortis, et e tumulis suscitat exanimes." —

Basilikenänliche Baptisterien sind sehr selten.

2) βαπτίζειν. Wenn die für das Tauchen und Schwimmen eigens abgetheilten Wasserbehälter in den öffentlichen Bädern auch baptisteria hießen, ja wenn in Nothfällen, wie aus dem Leben des heiligen Chrysostomus (Dialog. Pallad. c. IX.) bekannt ist, sogar diese öffentlichen Bäder hie und da zur Spendung der Taufe benützt worden, so ist das ein Beweis dafür,

oder Becken mit dem geweihten Taufwasser, in das die Täuflinge von acht Seiten auf Stufen niedersteigen konnten, während die Ministri und Pathen entweder auf einer sich erweiternden Stufe, oder an den Seiten des Beckens standen [1]). Rings um den Taufbrunnen dehnte sich bis zur gleichfalls achteckigen oder runden Umfassungsmauer ein entsprechender Raum aus. An die acht Seiten der Umfassungsmauer legten sich öfter halbrunde Nischen an [2]), oder aber es wurde um das Taufbecken selbst herum durch Säulen, welche einen hochragenden mit acht Fenstern erleuchteten und mit einer Kuppel versehenen Aufbau [3]) trugen, ein weiterer Umgang abgeschieden, der gewölbt und niedriger gedeckt war, und mit Teppichen verhüllt, für die Täuflinge vor und nach der Taufe einen geziemenden Platz bieten konnte. Gar oft erhielten daher die Taufkirchen, zumal an Kathedralen einen bedeutenden Umfang, so daß darin selbst grössere Versammlungen gehalten werden konnten. Daß auch diese Taufkirchen in ihrem Innern mit Malerei, Mosaik und Schriften ausgeschmückt gewesen, ist aus Ueberresten ersichtlich, und das Pontificalbuch beschreibt uns eingehend die Pracht des von Papst Sylvester erbauten Baptisterium Constantins auf dem Lateran. Dasselbe ist achteckig, hat eine runde von acht Porphyr-Säulen umstellte mit Gold und Silber verzierte Piscina, eine Vorhalle

als hätten die christlichen Baptisterien ihren Ursprung in jenen gleichnamigen Schwimmteichen der Thermen genommen, ebenso wenig, als die Taufe selbst etwas mit jenem βαπτισμός der Bäder zu schaffen hat. Das Christenthum baute seine Kirchen, wie es eben dieselben bedurfte, und gebrauchte hiefür die Namen in seinem Geiste; und an welche Bäder und Schwemmteiche dasselbe mit den Worten baptisteria, piscinae, λούματα, κολημβῆθραι erinnern wollte, war den Gläubigen mit Rücksicht auf Joh. V, 2—15 eine klare Sache. Richtig ist nur so viel, daß für die architektonische Behandlung solcher Rundbauten allerdings die nämlichen technischen Fortschritte verwerthet wurden, wie in den grossen römischen Thermen.

1) In dem 403 erbauten, und 430 restaur. Baptisterium der ecclesia Ursiana zu Ravenna tritt zu dem Zwecke auf der dem Eingange gegenüberliegenden Seite des achteckigen Beckens in dieses selbst ein halbkreisförmiger Vorsprung herein.

2) „Templum octochorum“ des heil. Ambrosius. Im Baptisterium des Domes zu Novara (wohl vor 417) sind diese Nischen nicht nach Außen sichtbar, sondern es befinden sich dieselben an den acht Seiten in der Mauertiefe, und zwar immer je eine rechtwinkelige und eine halbrunde Nische.

3) „tegmen turritum“ nennt ihn der hl. Paulinus. Es waren derartige Kuppelbauten im großartigsten Maßstabe längst bei den Alten im Gebrauche, und die christliche Baukunst benutzte sie in vielfacher und neu anregender Weise, wie weiter unten gezeigt werden wird. Man bediente sich für diese Einwölbungen zum Gerippe, d. i. zu den eigentlichen von unten nach oben aufsteigenden Trägern und Gurten, sowie zu den Verspannungen nach der Quere hin, des Backsteines, zur Ausfüllung der Zwischentheile aber eines Gußwerks von reichlichem Mörtel und Bruchsteinen aus Tuff, manchmal auch hohler, leichter Thongefässe. In der Mitte dieser Kuppeln bildete ein grösserer stark gemauerter Ring (der ähnlich wie die Gewölbschlußsteine den Schub der Kuppelseiten nach Oben zu fassen hatte) nicht selten eine Oeffnung zur hypäthralen Beleuchtung, wie das schon bei den antiken Bauten üblich war, und in den späteren sog. Laternen seine Fortsetzung fand.

und erhielt unter Papst Hilarius (462—468) noch eine anstossende Kapelle zu Ehren des hl. Johannes Baptista. Auch die eigentlichen Taufkirchen selbst tragen fast ausschließlich den Namen dieses Heiligen.

3. Daran schließen sich die Grabkirchen. Ein Blick in die Katakomben genügt, um zu erkennen, daß die Behandlung der Verstorbenen in der Kirche von jener im Heidenthume so weit verschieden war, als überhaupt die Lehre des Christenthumes über den Tod und seine Bedeutung, und über die lebendige und gnadenvolle Verbindung der Zurückgebliebenen mit der triumphirenden und leidenden Kirche von den Anschauungen der heidnischen Welt sich unterschied. Durch Opfer und Fürbitte und Liebeswerke[1]) war diese Verbindung eine dauernde; über dem Grabe baut sich der Altar auf, und um den Altar her reihen sich die Gräber. Dadurch wird der christliche Begräbnißort auf das innigste mit der Kirche vereint oder selbst zur Kirche, Grabkirche. Aber doch nicht zur regelmässigen Darbringung des hl. Opfers, nicht zur Theilnahme der ganzen Gemeinde sind diese Räume bestimmt, die Grabkirche ist nicht Gemeindekirche[2]). Der Raum umschließt nur Grab und Altar und eine geringere Zahl der Gläubigen; kein ständiger Ort für die Kathedra und die Sitze eines zahlreichen Presbyteriums, kein ausgedehnter oder gar getheilter Chorraum, kein Ambo, noch das für die Aufnahme der ganzen Gemeinde berechnete, langgestreckte Schiff, auch nicht die Halle der Büsser ist da für die Liturgie erforderlich. Hiernach mußte die Anlage der Grabkirche sich richten. Die centrale Form erschien auch für diese Bauten als die geeignetste. Viele der kleineren, nicht immer für den allgemeinen Gottesdienst angelegten Kapellen in den Katakomben zeigen schon diese Form; sie sind rund oder polygon, hie und da auch kreuzförmig. Und diese Anlage blieb die vorzüglich übliche, so oft die christliche Baukunst auch über der Erde solche errichten konnte[3]). Meistens rund oder polygon haben die Grabkirchen nur Eine Thüre, kleinere Fenster und eine das Ganze überwölbende Kuppel. Der Sarkophag stehet der Thüre gegenüber in einer Wandnische, der Altar in der Mitte des Baues. Dieß jedoch ist nur die einfachste Form solcher Grabkirchen. Vielfach kommen reicher ausgebildete Bauten dieser Art vor[4]). Manche

1) Die Ausspeisungen an den Gräbern der Abgeschiedenen, welche späterhin freilich entarteten, waren keine Nachahmung des heidnischen Begräbnißcultus.

2) Wohl aber kam es vor, daß späterhin an Stelle kleiner Grabkirchen eigentliche grössere Basiliken errichtet oder an dieselben angebaut wurden.

3) Siehe oben S. 19.

4) Die Grabkirche St. Constanza zu Rom, für die Halbschwester Constantins, Constantia, vielleicht schon 326 erbaut, ist ein erheblich grosser Rundbau von Ziegeln, der aber ein zweites auf 24 altgranitnen doppelgestellten Säulen ruhendes Geschoß mit eingewölbter Kuppel hat. In dem nach Art eines Seitenschiffes das Innere umgebenden und gewölbten Umgange befinden sich halbrunde und rechtwinklige Wandnischen; in einer tieferen der Thüre gegenüberliegenden und eigens überbauten stand der kostbare porphyrne Sarkophag; in der Mitte des Ganzen kam nach der späteren Weihe als Kirche der Altar zu stehen. Das Innere war mit Mosaiken geschmückt.

hatten eine eigne kleine Krypta[1]). Wieder andere waren im gleicharmigen, oder griechischen Kreuze gebaut, indem nämlich um einen quadratischen oder runden Raum vier rechteckige oder auch halbrunde Nischen zur Form eines Kreuzes sich anlegten[2]). Auch in diesen Bauten standen die Sarkophage in den Nischen, in der Mitte der Altar. Wir müssen die Mannigfaltigkeit bewundern, mit welcher in früher Zeit der christliche Geist diesem speciellen Bedürfnisse kirchlichen Lebens durch die Schöpfung solcher Bauanlagen zu entsprechen wußte[3]).

4. Noch ist eine andere Gattung kirchlicher Bauwerke zu erwähnen, welche ebenfalls nur einem speciellen Zwecke dienen, und in Folge dessen eine von der Basilikenform abweichende Bauanlage haben, es sind nämlich die Memorien im engeren Sinne. Die Kirche wußte jene Stätten, die ihr vorzüglich heilig waren, als solche nicht besser zu schützen, die Erinnerung an das Heilige selbst nicht dauernder zu bewahren, und den einmaligen Erweis göttlicher Gnade an diesen Orten nicht anders gleichsam zu fixiren und zu wiederholen, als dadurch, daß sie, wie einst vorbildlich Jakob that[4]), daselbst Altar und Gotteshaus errichtete, das Opfer darbrachte, und so diese Stätten und ihre Geschichte in den Kreis ihres eigenen geheimnißvollen Lebens bleibend aufnahm. Wo immer solche Kirchen nicht geradezu als eigentliche für den regelmässigen Gottesdienst einer ganzen Gemeinde bestimmte Kirchen (als ecclesiae cathedrales oder parochiales) erbaut wurden, sondern nur als Gedächtniß- oder Votiv- oder Wallfahrtskirchen, da konnten sie auch von der Basilika

---

1) Die Grabkirche des Theodorich zu Ravenna, anfangs des 6. Jahrhunderts aus Quadern erbaut, ist geradezu eine Art Doppelkapelle, deren untere Abtheilung nach Außen im Zehneck, nach Innen in Form eines gleicharmigen Kreuzes erbaut, wohl den Sarg enthielt, während die obere eine runde mit einem einzigen Werkstücke überdeckte Kapelle bildete, darin in einer Nische der Altar stand.

2) Die Kirche, welche die Kaiserin Placidia zwischen 420 und 450 zu Ravenna sich als künftige Ruhestätte erbaute, und zu Ehren der heiligen Nazarius und Celsus weihen ließ, bildet ein fast ganz gleicharmiges Kreuz. In den drei freien Kreuzarmen stehen drei Sarkophage, durch den vierten führt die Thüre. Gegen die Mitte stand der Altar. Die Kreuzesarme sind mit Tonnengewölben (so genannt von ihrer Aehnlichkeit mit einer nach der Länge zur Hälfte getheilten Tonne) versehen, über dem mittleren Viereck (Vierung) erhebt sich ein gleichfalls viereckiger doch mit einem Kugelgewölbe geschlossener Aufbau. Das Innere war reich geschmückt, das Aeußere zeigt die einfache Belebung der Wandflächen durch Lesenen.

3) Es ist uns wohlbekannt, daß die heidnischen Mausoleen in denselben Grundformen (auch die des Kreuzes, das z. B. im Grabmale der Priscilla als Grundriß erscheint, nicht ausgenommen) erbaut waren; deßungeachtet haben wir nach dem Gesagten auch bei diesen Anlagen an eine blosse Copirung nicht zu denken.

4) Genes. 28, 11—22. „Surgens ergo Jacob mane, tulit lapidem, quem supposuerat capiti suo, et erexit in titulum, fundens oleum desuper . . . . . . vovit etiam votum, dicens: Si fuerit Deus mecum . . . . erit mihi Dominus in Deum, et lapis iste, quem erexi in titulum, vocabitur domus Dei.“

verschiedene, ja zumeist mit Beziehung auf ihre Bedeutung sehr mannigfaltige, und nur von der Rücksicht auf das Opfer und den dadurch gegebenen Anforderungen bedingte Anlagen erhalten. Die am häufigsten wiederkehrende Form ist auch hier die centrale. Wir weisen nur auf jene durch den Tod, die Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn für den Christen ehrwürdigsten Stätten in Jerusalem hin. Sie wurden durch Constantin mit prachtvollen Kirchen überbaut. Die Grabkirche des Herrn war ein Rundbau mit zwölf herrlichen Säulen, lag westlich von der grossen fünfschiffigen Basilika Constantins, mit ihr durch einen Hallenhof verbunden, und so „gleichsam das Haupt des Ganzen, als jener Ort, an dem der Engel im Lichtglanz die durch die Auferstehung des Herrn gezeigte Wiedergeburt Allen verkündet[1].“ Die Himmelfahrtskirche auf dem Oelberge wird als ein von drei gewölbten Hallen umgebener Rundbau geschildert, der jene Stelle, von welcher Jesus Christus in den Himmel aufgefahren war, umschloß, aber zugleich über ihr den Aufblick zum freien Himmel gestattete[2]). An der östlichen Seite stand der Altar. Solche Anlagen, als ihrem Zwecke am natürlichsten entsprechend, entstanden überall, wo es sich darum handelte, denkwürdige Stätten gebührend zu ehren, und zwar im Abendlande nicht weniger als im Morgenlande.

5. Es gab übrigens ausnahmsweise auch **Hauptkirchen mit centraler Anlage**, wie z. B. St. Stefano rotondo in Rom, auf der Höhe des Berges Cälius[3]), vom heil. Papste Simplicius geweiht (468), und schon 499 als Pfarrkirche erwähnt; St. Lorenz zu Mailand, deren Inneres, mit dem Altare in der Mitte, ein unregelmässiges Achteck bildet, umgeben von gewölbten Umgängen und mit einer grossen achtseitigen Kuppel überdacht, eines der herrlichsten Bauwerke altchristlicher

1) Nach Euseb. vit. Const. c. 33.

2) So beschreibt sie der fränkische Bischof Arculf um 670 als eine „grandis ecclesia **rotunda**, ternas per circuitum cameratas habens porticus desuper tectas. Cujus videlicet rotundae ecclesiae interior domus sine tecto et sine camera, ad coelum **sub aëre nudo** aperta patet . . . . ut de illo loco, in quo postremum divina instíterant vestigia, cum in coelum Dominus in nube sublevatus est, via semper aperta et ad aethera coelorum directa oculis in eodem loco exorantium pateat.“ Adamnus de locis sanctis in den Actis Ss. Ord. S. B. III. saec. II. pag. 509.

3) Hübsch a. a. O. S. 35 bemerkt mit Recht, daß gerade **die Lage auf dem Cälius** zu der so eigenthümlichen Gestalt dieser Kirche geführt haben mochte. Es ist ein Rundbau von gewaltigen Dimensionen. Ueber einem inneren Kreise von 22 Säulen erhebt sich der Mittelbau hoch empor, durchbrochen von rundbogigen Fenstern und umgeben von einem durch 36 Säulen begrenzten niederen Seitenumgange. Vier mächtige Kreuzarme dringen von diesem bis zur äußersten runden Umfassungsmauer des Ganzen, durchschneiden sie jedoch nur mit je einer kleinen halbrunden Apsis. Zwischen diesen vier Kreuzarmen trat man durch je zwei Thüren in vier Vorhöfe, der Hauptaltar stand im Centrum des mittleren Baues, vier Seitenaltäre waren in den Apsiden angebracht. Ob dieser Rundbau ursprünglich gleich anderen derartigen Bauten eingewölbt war, ist ungewiß.

Zeit und für die Fortbildung der christlichen Architektur von hoher Bedeutung [1]). Die Muttergotteskirche zu Antiochia, nach des Eusebius [2]) Beschreibung ebenfalls ein Achteckbau, mit äußerem Umgang und mehreren Anbauten; die von dem Vater des heil. Gregor von Nazianz zu Neocäsarea aus Quadern erbaute grosse und prachtvolle Kirche, ein Oktogon, mit Umgang und Gallerieen, einem auf acht kräftigen Eckpfeilern ruhenden, mit Fenstern versehenen Kuppelgewölbe, mit herrlichen Portalen und Vorhallen [3]), gehören ebenfalls hieher. Es ist anzunehmen, daß diese und ähnliche, doch immer nur vereinzelte Kirchenanlagen [4]) ihre Form nicht so fast aus der Rücksicht auf die Gesammtliturgie und ihre Anforderungen, als vielmehr aus dem Bestreben herleiteten, mit jener architektonischen Pracht zu imponiren, die weder den antiken noch christlichen Bauten solcher Art abgesprochen werden kann. Die Großartigkeit eines um ein Centrum her mächtig sich ausdehnenden freien Raumes, die Kühnheit der schon in der römischen Bauweise so beliebten Kuppelgewölbe, die überraschende Fülle des von da über den Mittelbau einströmenden Lichtes, die durch diese Wölbungen erzielte grössere innere Einheit und reichere Mannigfaltigkeit der äußeren Darstellung, — das Alles mochte gegenüber der einfachen Basilikenanlage diesen Centralbauten einen gewissen Vorzug verleihen. Gleichwohl fühlte man bald auch die Mängel derselben, wie sie besonders aus der Stellung des Altars, und aus der Ungewöhnlichkeit der ganzen damit zusammenhängenden inneren Disposition hervorgehen mußten. Daher mancherlei Versuche, die technischen Fortschritte der centralen Bauten mit den unbestrittenen liturgischen Vorzügen der Basilika zu verbinden. An dem runden oder polygonen Mittelbau wurde nach einer Seite hin ein eigener länglichter Chorbau mit Hauptaltar und Apsis angelegt, der die Umgänge und Umfassungsmauer durchschnitt [5]), auf

---

1) Während nämlich bei den antiken Bauwerken die Gewölbe unmittelbar auf den starken Umfassungsmauern ruhten, die nur bei einigen wenigen Bauten durch eingelassene Säulen oder auch Eckpfeiler verstärkt wurden, treten hier freistehende Träger, und zwar nicht mehr die hiezu weniger geeigneten Säulen, sondern kräftige Pfeiler auf; während bei antiken Gewölbbauten die beliebten Ausbiegungen in Nischen mehr ornamentalen Charakter hatten, haben hier die Halbkuppeln und die Gewölbe der Seitenräume bereits Bedeutung für die Gesammtconstruction. nämlich den Seitenschub des Hauptgewölbes zu mindern und auf die Umfassungsmauern und ihre Pfeiler abzuleiten. Dieser Fortschritt wurde in den folgenden Jahrhunderten im Morgen- und Abendlande wohl benützt, und bahnte im Auslande die Uebertragung des gleichen Princips auf die Basilika an, womit die christliche Architektur in eine ganz neue Entwickelungsepoche eintritt.

2) Vita Constant. III, 50.

3) S. Greg. Naz. or. funebr. in patr. (or. XVIII. cap. 39.).

4) Manche Schriftsteller möchten St. Stefano rotondo und St. Lorenz sogar als ursprünglich römische Bauten ansehen.

5) So bei St. Vitalis zu Ravenna (erb. 524—547). Es ist ein Pfeilerbau im Achteck, mit Nischen an den sieben Seiten desselben, während an die achte sich der viereckige und in eine Apsis auslaufende Chorbau schließt. Um das innere Achteck reiht sich ein Umgang,

der entgegengesetzten Seite die Vorhalle; ja man baute hie und da selbst noch eine Art Langschiff vor das Polygon, und stellte so in der Hauptsache die Grundlage der Basilika her. Endlich nahm man geradezu auch für solche Kuppelbauten statt des Polygons oder des Kreises das Quadrat zur Grundlage, und gab durch weitere Anbauten an dieses, sowohl gegen die Apsis zu als auch gegen die Vorhalle, dem Mittelschiffe die längliche Form. Dieses Bestreben, der Basilikaform um ihrer Zweckmässigkeit willen wieder näher zu kommen, spricht sich offenbar im Grundrisse selbst der Sophieenkirche zu Constantinopel aus[1]). In einer Reihe von Bauwerken, welche an diese mehr oder minder sich anschließen, finden wir dem Mittelquadrate nach seinen vier Seiten andere Quadrate als Kreuzarme vorgelegt, so daß der Grundriß das sogenannte griechische Kreuz bildet, allein auch hier erscheint die eigentliche centrale Anlage durch den Chorbau im östlichen Quadrate und die stark heraustretende Apsis, sowie durch die Vorhalle im Westen modificirt, und der Basilika angenähert[2]).

§ 10.

Charakteristik des altchristlichen Baustyles.

Wie aus dem bisher Gesagten genügend hervorgeht, ist der Charakter des altchristlichen Baustyles durchaus übereinstimmend mit dem Charakter der älteren christlichen Zeit selbst, und läßt sich kurz in folgenden Zügen darstellen:

---

mit Gallerieen, eine achteckige Außenmauer umfaßt das Ganze bis auf die hervorstehende, im Aeußern dreiseitig gebildete Apsis. Der Gewölb- und Kuppelbau ist an diesem Bauwerke technisch noch entwickelter als bei St. Lorenz in Mailand. Auch die Kirche des hl. Michael am Anaplus, ein Justinianischer Rundbau mit eigenem Chorraum, vortretender halbrunder, außen dreiseitiger Apsis, mit Gallerieen und Vorhallen, sowie die noch jetzt erhaltene Kirche der Heiligen Sergius und Bacchus zu Constantinopel, bald nach 527 ebenfalls unter Justinian erbaut, sind hier zu nennen; doch bilden bei letzterer die Umfassungsmauern mit der Vorhalle ein Rechteck.

1) Ueber vier grossen, 110 Fuß von einander im Quadrat stehenden Pfeilern, die durch Bogen verbunden einen starken Gesimskranz tragen, erhebt sich eine etwas gedrückte Kuppel bis zur Höhe von 170 Fuß vom Boden auf; östlich und westlich schließen sich an dieses Quadrat in der vollen Seitenbreite Halbkreise mit ebenso mächtigen Halbkuppeln; jeder Halbkreis hat zudem drei überwölbte Nebennischen, von denen die vorderste im Osten die Apsis bildet, jene im Westen aber geradlinig von der Wand des zweistöckigen Narthexbaues, der in das grosse Atrium führt, durchschnitten wird. An diesen länglichten Mittelbau lehnen sich die Nebenschiffe mit ihren Gallerieen an, ebenfalls gewölbt, und mit einer rechteckigen Umfassungsmauer eingeschlossen, die in der Länge 253 Fuß, in der Breite 228 Fuß mißt. Der Bau der Sophieenkirche wurde i. J. 532 an Stelle der abgebrannten Constantinischen Basilika begonnen, 537 eingeweiht, aber, als sie zum Theil eingestürzt, durch Justinian d. G. 558—563 wieder aufgebaut.

2) So war die von Prokopius (de aedif. Justiniani I., 4.) beschriebene Justinianische Apostelkirche zu Constantinopel ein griechisches Kreuz, durch eine Hauptkuppel mit Fenstern ober dem mittleren Quadrate, durch vier Kuppeln ohne Fenster ober den Quadraten

1. Treues Festhalten an dem gegebenen Grundplane einer christlichen Kirche, und klare Entfaltung desselben mit steter Rücksicht auf die Anforderungen der Liturgie.

2. Reiche Ausstattung des Baues im Innern, Schmucklosigkeit des Aeußeren.

3. Vorherrschend horizontale Richtung in der Basilika, im Centralbau bereits das Aufstreben nach der vertikalen Linie, und entwickeltes Wölbesystem.

4. Enger Anschluß an die griechisch-römische Kunstübung; freie, oft ungeeignete Nachahmung antiker Bauglieder, Detailformen und Ornamente, selbst Herübernahme und Anwendung unter sich verschiedener Bautheile aus fremdartigen, älteren Bauten.

5. Mehrfacher Mangel an architektonischer Einheit im Ganzen, wie im Einzelnen, und in den Formen.

§ 11.

Historische Uebersicht.

1. Bis ins zehnte Jahrhundert zeigen die Kirchenbauten diesen nämlichen Charakter überall, wohin das Christenthum sich verbreitet hatte.

Einerseits nämlich fand das Christenthum in allen Ländern wie griechisch-römische Bildung, Sprache und Kunstübung überhaupt, so insbesondere auch nur die griechisch-römische Bauweise vor, und brachte daher auch nur diese zur Anwendung. Andererseits waren für diese Anwendung die liturgischen Normen vom Anfang an und überall dieselben, wie denn auch die Entfaltung der kirchlichen Liturgie selbst, weil von dem Einen Opfer Christi ausgehend, den Grundzügen nach überall dieselbe war. Das Cönaculum auf Sion, die Basilika im Hause des Theophilus zu Antiochia[1]), die erste Kirche Roms im Lateranpalaste[2]) hatten selbstverständlich die griechisch-römischen Bau-

---

der Kreuzarme überdeckt, mit gewölbten Umgängen und Gallerieen; gleichwohl war der Altar nicht im Centrum, sondern gegen den Beginn der Kreuzungslinie zu, wie ausdrücklich bemerkt ist; es trat die Apsis weit vor, und der Kreuzesarm von Ost nach West war etwas verlängert, „daß er die Kreuzesgestalt bilde“.

1) Dieser Theophilus stellte nach der Sage dem hl. Petrus den *οἶκος*, die basilica seines Palastes zur Verfügung, um sie als Kirche zu weihen. „Ut domus suae ingentem basilicam Ecclesiae nomine consecraret.“ (Recogn. S. Clement. X. 71. Patr. Apost. ed. Coteler. p. 524.). Ob und wie sie späterhin verändert worden, ist nicht bekannt. St. Chrysostomus aber, der in ihr predigt, nennt sie die „alte“ Peterskirche.

2) Wohl auf sie bezieht sich, was in dem unter den Werken des hl. Hieronymus aufgenommenen Martyrologium am Tage Petri Kettenfeier steht: „Romae dedicatio primae ecclesiae et a beato Petro Apostolo constructae et consecratae“. — Kreuser, Kirchenbau, Bd. I. S. 285 macht auch aufmerksam, daß nach Clement. Hom. II. p. 558. Epitome c. 20. p. 760. de Gestis S. Petri ap. Coteler. in der Begleitung des Apostels Petrus auf seiner Reise nach Rom zwei Baumeister (*οἰκοδόμοι*), Rubilos und Zacharias gewesen; und es erscheinen uns auch diese sagenhaften Nachrichten immerhin der Beachtung werth.

formen. Die christlichen Bauleute, unter deren Führung jenes unterirdische Rom mit seinen Strassen und Erstlingskirchen sich ausdehnte[1]), übten, wenn auch in bescheidenster Weise, darin griechisch-römische Technik, ebenso wie die, welche ihre Grabsteine und Gewölbe schmückten. Und die Kirchen, die von den ersten Jahrhunderten allenthalben auch über der Erde, ob vielfach zerstört, doch immer wieder aufs Neue sich erhoben, waren nach ihrer inneren Disposition zwar specifisch christliche Bauten, aber ihre Bauweise war eben die überall gebräuchliche, die griechisch-römische.

2. Aus dieser ersten christlichen Zeit, die wir die vorconstantinische nennen mögen, haben sich zwar mehr oder minder ausführliche Beschreibungen, aber nur wenige Reste von Kirchenbauten erhalten, von denen zudem die wenigsten von den Kunsthistorikern als so früher Zeit angehörige anerkannt werden. Jerusalem, Antiochia und andere für die Geschichte des Christenthums wichtige Städte und Orte verloren durch ihre frühen und vollständigen Umgestaltungen fast alle derartigen Ueberreste. Aegypten und das Gebiet von Cyrenne haben deren noch einige. Zu El Hayz, auf der kleinen Oase der libyschen Wüste findet sich ein basilikenähnlicher christlicher Bau aus angeblich ältester Zeit, der eine vierseitige Apsis, Gallerieen über den gewölbten Seitenschiffen, Wandsäulen und die in der römischen Kunst viel gebräuchlichen Nischen hat. Die ehemalige afrikanische Provinz, in welcher die christliche Kirche früher eine so hohe Blüthe erreichte, weist noch hie und da ähnliche Ueberbleibsel auf. So besitzt sie im alten Castellum Tingitanum, dem heutigen Orleansville, in Algerien, die Reste der inschriftlich aus dem Jahre 252 (nach anderen aber 325) stammenden Reparatuskirche. Es ist dies eine frei und hoch gelegene, fünfschiffige Pfeilerbasilika, mit einer in den Bau eingezogenen Apsis, welcher gegenüber im Jahre 402 noch eine zweite mit der Krypta für den Leib des heiligen Reparatus gebaut wurde, ohne Querschiff, doch mit starkangelegten Cancellen durch die ganze Kirchenbreite. Eine andere fünfschiffige Basilika jener Gegend, zu Tifaced, hatte im Mittelschiffe Säulen, zwischen den Seitenschiffen Pfeiler, und eine vorspringende Apsis. In Italien, und hier zunächst in Rom, werden als vorconstantinisch bezeichnet die erst ausgegrabenen Kirchen von St. Alexander und St. Stephanus. Erstere ist eine kleine dreischiffige Basilika mit verschiedenartigen antiken Säulen, an der Nomentanischen Strasse tief im Boden gelegen, letztere, etwas grösser, ist an die gleichfalls wieder aufgefundenen Familiengräber der Aniceti angebaut[2]). Es ist übrigens wohl möglich, daß viele ältere Bautheile der vor Constantin in Rom bestehenden Kirchen in den späteren Anlagen noch vorhanden sind, aber, zumal unter ihrer modernen Hülle, bisher nicht genügend untersucht werden konnten. In der Campagna Romana, in Sutri, besteht aus dieser frühen Zeit noch eine Felsenkirche von drei schmalen und langen Schiffen, welche sogar durch Brüstungen zwischen den

---

1) De Rossi, „Roma sotterranea", t. III. In Append. pag. 699. („mensores").

2) Hübsch, a. a. O. S. XXIV. Anmerk. 3.

Pfeilern von einander geschieden sind; sie hat eine Apsis mit Altar, und eine Vorhalle [1]). Auch die sehr interessanten Reste der dreischiffigen Säulenbasilika zu Spoleto eingezogener Apsis, mit Querschiff, und einem Kuppelgewölbe über der Vierung gehören hieher. Die älteren Theile des Domes von Trier [2]) werden von Manchen ebenfalls in diese Zeit gesetzt.

3. Eine höchst glänzende Bauthätigkeit entfaltet sich über das ganze römische Reich seit dem berühmten Edicte des Kaisers Constantin (312) bis gegen das Ende der Regierung Justinians (565). Constantin selbst und die heilige Helena führten die prachtvollsten Kirchenbauten aus. So an dem heiligen Grabe zu Jerusalem durch den hl. Bischof Macarius eine fünfschiffige Basilika mit antiken Säulen, mit Emporen und reichvergoldetem Getäfel; zu Bethlehem die in ihren wesentlichen Theilen noch erhaltene Muttergotteskirche, ebenfalls eine Basilika mit vier Reihen von durch Architrave verbundenen Säulen, doch ohne Emporen; zu Tyrus durch Paulinus die berühmte dreischiffige Basilika [3]); zu Constantinopel die alte Sophieen- und Irenenkirche, die Apostelkirche, die des hl. Johannes des Ev., der Heiligen Agathonikus und Akacius, nach den Beschreibungen wohl lauter Basiliken; dazu die bereits genannten Centralbauten: die Heiliggrabkapelle und Himmelfahrtskirche zu Jerusalem, und die achteckige Kirche zu Ehren der hl. Jungfrau in Antiochien. Die berühmtesten constantinischen Kirchenbauten Roms sind: die auf dem seit Petrus den Päpsten befreundeten, um nicht zu sagen, zugehörigen Lateran [4]) erbaute und vielfach umgebaute Basilika des heiligsten Erlösers, die jetzt freilich sehr modernisirte Basilika zum heil. Kreuz Jerusalems [5]), und die älteren, nicht mehr bestehenden fünfschiffigen Basiliken des hl. Petrus auf dem Vatikan und des hl. Paulus außer den Mauern. Auch Trier, diesen fast hundertjährigen Sitz christlicher Kaiser, vergaß Constantin nicht [6]), und zewiß ist, daß unter oder bald nach ihm daselbst wenigstens fünf bis sechs Kirchen bestanden. In anderen Städten und Orten des Reiches [7]) fand das Beispiel des Kaisers eifrige Nachahmung und Unterstützung, und die Zahl der aus Constantins Zeit, oder der nächsten Zeit nach ihm, jetzt noch vorhandenen, wenn auch viel veränderten Kirchen, ist immerhin eine ansehnliche. Wir haben bereits früher einige ge-

1) Hübsch, a. a. O. S. 2. Grundriß Taf. VI. 10 u. 11.

2) Wohl von der hl. Helena, die in Trier wohnte, und bekanntlich lange vor ihrem Sohne Constantin Christin war, zur Kirche adaptirt.

3) Wichtig ist die Beschreibung dieser Kirche bei Eusebius, (Hist. eccl. X, 4.)

4) Kreuser, a. a. O. I. S. 310.

5) „Eodem tempore fecit Constantinus Augustus Basilicam in palatio Sessoriana, ubi etiam de ligno sanctae Crucis Domini nostri Jesu Christi posuit, et auro et gemmis conclusit, ubi etiam et nomen Ecclesiae dedicavit, quae cognominatur usque in hodiernam diem Hierusalem." Liber Pontificalis, ed. Duchesne, Paris 1886. Vita S. Silvestri.

6) Euseb. Vit. Constan. II, 43—45.

7) Kreuser, a. a. O. I. S. 320. 321,

nannt, welche dem vierten oder fünften Jahrhundert angehören, wie St. Lorenz zu Mailand, den Rundbau St. Stephanus zu Rom u. a.[1]). Einen wiederholten Aufschwung nahm die kirchliche Architektur unter dem Kaiser Theodosius und seiner auch wegen ihrer Kirchenbauten hochgerühmten jungfräulichen Schwester, der heiligen Pulcheria, besonders aber unter dem bau- und prachtliebenden Kaiser Justinian. An Stelle der alten Apostelkirche zu Constantinopel erhob sich der neue mit fünf Kuppeln gewölbte Bau. Die neue, noch existirende Irenenkirche ist eine dreischiffige oblonge Pfeilerbasilika mit gewölbten Seitenschiffen, und Gallerieen; zwei Kuppeln überwölben die beiden das Mittelschiff bildenden Vierecke; an diese schließt sich ein eigener Chorraum mit halbrunder, im Aeußern dreiseitig vortretender Apsis, ihr gegenüber die Vorhalle. Auch die unter ihm gebaute Kirche der Mutter Gottes (ad blachernas) war eine Basilika und zwar mit Säulen, die wie es scheint gegen die Mitte oder den Chor zu auf beiden Seiten zu Halbkreisen sich erweiterten. Das wichtigste Bauwerk Justinians aber ist die nun in eine Moschee verwandelte Sophieenkirche[2]), von der man sogar einen eigenen christlichen Baustyl, den byzantinischen, herleiten zu müssen glaubte[3]).

---

1) Siehe oben S. 34.

2) Siehe oben S. 36. Anmerk. 1.

3) Wir bemerken bezüglich des byzantinischen Baustyles Folgendes:

a) Es kann bis zum sechsten Jahrhundert von einem eigentlichen Unterschiede zwischen einer byzantinischen und einer abendländischen Bauweise nicht die Rede sein, und wird ein solcher auch nicht behauptet. Denn im Morgenlande wie im Abendlande sind von frühester Zeit bis dahin Basiliken- und Centralbauten in den mannigfachsten Anlagen im Brauche, die dort wie hier in Construction und Technik den nämlichen Ausgang, nämlich die römische Kunst haben. So war es aber auch nach Justinian. Man hat auf einige Formverschiedenheiten in den Details z. B. in der Bildung der Capitäle, in Behandlung der Ornamente hingewiesen. Allein abgesehen davon, daß die nämlichen Formen auch an Bauten des Occidents vorkommen, deren Zusammenhang mit dem Orient, die ravennatischen ausgenommen, durchaus nicht sicher bezeugt ist, sind sie so wenige und unbedeutende, daß sie unmöglich zu Charakteristiken eines eigenen Styles erhoben werden können. (Vgl. Hübsch, a. a. O. S. XVII.).

b) Ein wirklicher Unterschied der Bauweise, ein eigener Styl, könnte höchstens im Gewölbesystem, und hierin ein Einfluß des Orients auf einzelne Bauten des Occidents erkannt werden. Die an der Sophieenkirche hervortretende Eigenthümlichkeit desselben ist: Verbindung des Kuppelbaues mit einer quadratischen Grundlage, wodurch die Aufgabe, den liturgisch weniger genügenden Centralbau dem Basilikengrundrisse mehr anzupassen, gelöst werden will. Diese Lösung finden Manche in der Sophieenkirche, indem in ihr die Anzahl der Stützen für die Last des Kuppelgewölbes auf vier Hauptpfeiler reducirt und die quadratische Grundlage wirklich hergestellt sei. Zugleich aber sei hier diese Verbindung der quadratischen Unterlage mit der Rundform der Kuppel zum ersten Male nicht blos mechanisch, wie bei früheren ähnlichen Versuchen durch treppenförmige Uebertragungen in den Ecken des Quadrates, sondern organisch und auf die natürlichste Weise vollzogen, nämlich durch die Bildung eines entsprechenden vermittelnden Auflagers für die Kuppel, indem sich zwischen den Tragebogen in den Ecken vier Halbkreissegmente in Form von sphärischen Dreiecken einwölben und über

Zu gleicher Zeit sehen wir im Abendlande durch das unaufhaltsame Vordringen eines neuen Völkerelementes, des germanischen, eine Regeneration sich vollziehen, die für alle Zukunft, wie für die Kirche überhaupt so für die Kunst insbesondere von entscheidender Bedeutung war. Zwei Männer aber waren es vor Allem, deren Einfluß, nachdem die ersten Umwälzungen vorübergegangen, auf die neuen Völker für Jahrhunderte hinaus umbildend wirkte: der hl. Benedikt (480—543) und der hl. Gregor der Grosse (590—604). Die Geschichte des Benediktinerordens ist die Geschichte aller Sitte, Bildung und Kunst unter jenen Völkern. Was St. Gregor betrifft, erinnern wir nur an seine Kirchenrestaurationen und Klösterbauten in Rom und Sicilien, an seinen einflußreichen Verkehr mit der edlen Longobardenkönigin Theodolinde, mit dem bekehrten Westgothenkönige Reccared in Spanien, mit der mächtigen Fürstin Brunhilde in Franken, und an seine Bekehrung Englands. Zahlreich sind die Nachrichten über Kirchenbauten unter diesen Völkern des Abendlandes. In Franken erbaut Chlodwig um 504 das älteste Straßburger Münster aus Holz, König Chlotar dem hl. Petrus eine prächtige Quaderkirche zu Rouen, erneuert die

ihren Scheiteln einen offenen Kreis lassen, den ein kräftiges Kranzgesims bekrönt, und worauf erst die eigentliche Kuppel zu ruhen kommt. (Vgl. Rahn, „Ueber den Ursprung und die Entwickelung des christlichen Central- und Kuppelbaues." Leipzig, Seemann 1866. S. 68—80.). Wir sehen hiemit wirklich ein bewundernswerthes Resultat langen Bemühens in diesem herrlichen Bauwerke erreicht, und den Centralbau selbst in dem Streben nach kunstgemässer Einheit weit der Basilika vorausgeeilt. Gleichwohl ist dieser der Sophieenkirche eigenthümliche Vorzug nur ein Fortschritt, der lange vor Justinian in Central- und Kuppelbauten des Orients wie des Occidents vorbereitet war. Zudem wußte gerade die orientalische Architektur diese Errungenschaft fortan am wenigsten dahin anzuwenden, wozu sie eigentlich dienen sollte, nämlich: der Basilika, dem vor allen liturgischen Kirchengebäude, ein Gewölbsystem zu beschaffen, durch welches sie erst zu einem architektonisch-einheitlichen Ganzen, zu einem wahrhaften Kunstwerke werden konnte. Es war den Völkern des Abendlandes vorbehalten, unabhängig vom Morgenlande, wenn auch auf demselben Wege, dieses Ziel zu erreichen. So wie sie war, konnte auch die Sophieenkirche nicht zum Muster dienen, keinen bleibenden Typus abgeben, und jede Nachahmung derselben bloß um des Glanzes der architektonischen Construction willen, mußte statt einen eigentlichen Styl zu begründen, vielmehr zum äußerlichen todten Formenwesen führen. „Es bildet die Sophieenkirche den glänzenden Abschluß eines Jahrhunderte langen Strebens, aber sie ist nicht zum Ausgangspunkte einer fruchtbaren Fortentwickelung des Kirchenbaues geworden, vielmehr erscheint sie uns nur als ein architektonisches Kunstwerk genialer Baumeister, an das sich unmittelbar der Verfall der byzantinischen Architektur, das Erstarren jeder selbstständigen schöpferischen Thätigkeit knüpft." (Rahn, a. a. O. S. 84.).

c) Wohl könnte von einem neubyzantinischen Style mit mehr Recht gesprochen, und darunter eben die spätere, und, weil aus dem belebenden kirchlichen Kreise mehr heraustretende, auch nach und nach in bestimmten Formen gleichsam erstarrende Bauweise des Orients verstanden werden. Einen wirklichen Einfluß dieser aber auf den Occident vermögen wir nicht zu erkennen. (Vgl. über diesen vermeintlichen Einfluß Kreuser, a. a. O. I. S. 338—354.).

St. Martinskirche zu Tours und deckt sie mit Zinn, König Childebert errichtet viele Kirchen und Klöster, der hl. König Sigismund von Burgund gründet die Mauritiuskirche in Wallis sammt herrlichem Kloster u. s. f.[1]) In Schwaben, Bayern und in den Länderstrichen der Donau entlang, die in den Völkerstürmen am meisten gelitten hatten, erhoben sich gleichwohl bald wieder die christlichen Kirchen aus ihrer Zerstörung, besonders als von Franken und von Irland her, der Insel der Heiligen, und aus England, in grosser Zahl die Glaubensboten sich über diese Länder verbreiteten. St. Emmeram, St. Rupert, St. Corbinian, St. Erhard, St. Coloman, St. Kilian, St. Gallus, St. Bonifatius, St. Burkard, St. Willibald, St. Virgilius und Andere, diese Alle waren nicht bloß Prediger des Glaubens, sondern, wie aus ihren Lebensgeschichten hervorgeht, auch Erbauer von Kirchen und Klöstern überall, wohin sie kamen[2]). Die Kirchen aber, die sie bauten, waren vielfach von Holz und klein, besonders in jenen Gegenden, in denen das Christenthum erst begründet ward und daher für den Anfang mit Nothkirchen sich begnügen mußte, oder in denen die Zerstörungen durch die Einfälle der noch heidnischen Völkerstämme keine bleibenden Stätten für den Gottesdienst aufkommen ließen. Gleichwohl bauten sie auch grössere Kirchen von Holz[3]), und selbst in Städten[4]). Steinkirchen waren seltener, doch werden deren mehrere genannt, wie die Bauten des heiligen Rupert in Salzburg, die von Benediktbeuern (733—740), die des hl. Burkhard in Würzburg, der Dom zu Freising, die Klosterkirche in Tegernsee (752), jene in Lorsch (774), deren Atriumsthor noch an der jetzigen Michaelskapelle erhalten ist, u. a. m. — Alle diese Bauten aber im ganzen Abendlande, in Italien, Frankreich, England und Deutschland waren wie die des Orients in römischer Bauweise ausgeführt. Es waren Basiliken oder Rundbauten, mit flachen Decken oder mit Kuppelgewölben, mit oder ohne Kreuzschiff, wie das aus den Beschreibungen solcher Bauten zumal in der Lombardei und in Frankreich klar hervorgeht. Selbst die Holzbauten wichen in Nichts von den gebräuchlichen Formen ab;

1) Siehe Kreuser, a. a. O. I. S. 333 ff.

2) Man sehe hierüber die von Niedermayer, das „Mönchthum in Bajuwarien", Landshut bei Thomann, 1859, gelieferten reichhaltigen Zusammenstellungen; Sighart, „Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern", München in der lit.-art. Anstalt, 1862. S. 12—25. und Otte, „Geschichte der deutschen Baukunst", Leipzig, 1874. S. 45 ff.

3) „More Scotico", weil eben die von Schottland, überhaupt vom kälteren holzreichen Norden herkommenden Missionäre, im Holz-Kunstbaue („opus Scoticum satis pulchrum", „de robore secto") am besten erfahren waren. Es ist dieß der Gegensatz von „more romano", das immer auf Stein- oder Ziegelbauten hinweist, und „more Gallicano", das eine besondere Art, nämlich die mit kleinen Bruchsteinen zu mauern, bezeichnet.

4) Noch Herzog Theodo ließ gegen Ende des siebenten Jahrhunderts eine Holzkirche von grösserem Umfange in Regensburg bauen, und Kremsmünster, Thassilos Lieblingsstiftung, war anfangs von Holz.

sie waren aber, wie schon ihr Name besagt, meist Basiliken[1]), ebenso wie die von Stein aufgeführten Kirchen[2]). Auch die Krypten unter diesen Basiliken fehlten nicht, wo immer für den Leib eines Heiligen eine würdige Ruhestätte gebaut werden sollte. Schon 752 hatte die Kirche St. Petri zu Tegernsee ihre gewölbte St. Quirinskrypta, ebenso der Dom in Freising die Krypta für den hl. Corbinian, und Gleiches lesen wir von den Kirchen in Isen, Füssen, Augsburg und Würzburg. Centralbauten waren in diesen Gegenden ebenfalls nichts Seltenes; die 706 über der Hullacultstätte in Würzburg vom hl. Willibald consecrirte Marienkapelle[3]), ein starker runder Steinbau, und die Kapelle zu Altötting sind bekannt.

4. Den Schluß der altchristlichen Bauperiode möchten wir als die karolingische bezeichnen, nicht bloß darum, weil Karl der Grosse für die gesammte Kirche wirklich auch in dieser Beziehung gleich Constantin von hoher Bedeutung, sondern insbesondere darum, weil er es war, der die bisher vielfach unbehilfliche, manchmal rohe Anwendung der römischen Bauformen durch eingehendere Studien der Alten zu erheben, und die ganze Kunst ebenso zu veredeln, zu erneuern und zu einer wahrhaft des Christenthums würdigen zu machen suchte, wie es auch sein Gedanke war, aus den edleren Bildungselementen der alten Welt und den jugendfrischen der vom christlichen Geist durchdrungenen, germanischen Stämme ein neues christliches Weltreich zu gestalten. Noch war hiezu freilich die Zeit nicht gekommen, und auch die christliche Baukunst konnte dieß ihr hohes Ziel noch immer erst anstreben; allein jener Gedanke wirkte mächtig und dauernd, und selbst unter den Trümmern des karolingischen Reiches und unter den neuen Verwüstungen, die gar bald mit den Ungarn und Normannen über die deutschen Länder hereinbrachen, erstarb er nimmer, sondern bereitete siegend jenen höheren Aufschwung christlichen Lebens und christlicher Kunst in den Völkern vor, den wir als den Charakter des eigentlichen Mittelalters, oder der romanischen und gothischen Kunstperiode erkennen. Es wäre hier nicht am Orte, aufzuzählen, welche Kirchenbauten unter Karl und seinen unmittelbaren Nachfolgern in den verschiedenen Ländern sich erhoben; es genügt, zu erinnern, daß Karl der Grosse allein neun Bisthümer und wohl mehr als drei und zwanzig Kirchen errichtete. Er war stets darauf bedacht, die kirchlichen Gesetze über Erbauung und Restaurirung von Kirchen in die Praxis überzuführen, und ließ sich über den Zustand der Kirchen durch seine Visitatoren ein-

1) „Lignea basilica“ heißt z. B. die Kirche von Kremsmünster.

2) „Basilicam Salisburgensem a fundamentis magnis expensis exstruxit“ heißt es im Leben des hl. Virgilius; „Ego qui hanc basilicam dedicavit“, sagt Bischof Aribo von dem alten Dome in Freising; und in dem Catal. Episc. Eystett. lesen wir: „Construxit Episcopus Gerhochus magnificam basilicam Aureacensem.“ Es ist uns übrigens nicht unbekannt, daß in Deutschland viel früher als anderwärts dieser Name hie und da auch für ganz kleine Kirchen, selbst Rundkirchen angewendet wurde.

3) Niedermayer, „Kunstgesch. von Würzburg“, 1860. S. 6.

gehenden Bericht erstatten. Da er in Allem die römische Weise, und auch im Kirchenbau die Einheit mit Rom vor Augen hatte, so versteht es sich von selbst, daß die meisten dieser neuen Kirchen Basiliken waren, aber in Manchem, besonders in der bestimmt auftretenden Kreuzesform, und in der Ausdehnung der Confessio zu eigentlichen Unterkirchen (Krypten), weitergebildet. Seine Palastkapelle zu Aachen aber, die zugleich seine Grabkapelle sein sollte, ließ er sich in der für solche Zwecke geeigneten und auch in seiner Zeit wohlbekannten Centralform aufführen (793)[1]. Ein achteckiger durch starke Pfeiler mit Rundbögen abgegrenzter Mittelraum von 48 Fuß im Durchmesser ist von einem niedrigeren sechzehneckigen Umgange in zwei Stockwerken umgeben; der untere Umgang ist mit Kreuzgewölben und dreiwinkligen Wölbungen, der obere dagegen mit einer Art Tonnengewölbe, der Mittelraum mit einer schlanken Kuppel aus dem Achteck geschlossen. Im Osten legte sich eine kleine Altarnische, im Westen eine mit dem Palaste in Verbindung stehende Vorhalle an[2]. Noch erwähnen wir der karolingischen von Eginhard 827 erbauten Basilika zu Steinbach—Michelstadt[3], dann der in mehreren Bautheilen aus karolingischer Zeit stammenden Basiliken von Ober- und Niederzell auf der altberühmten Reichenau, sowie der wenigstens noch im Grundrisse den alten Bau von 816 darstellenden grösseren Basilika Mittelzelle daselbst. Hübsch möchte sie für den alten Bau selbst halten[4]. Sie ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit doppelter Choranlage, ohne Krypta, mit vortretenden Querschiffen im Osten und Westen. Die halbrunde Apsis im Westen ist in das untere Stockwerk eines mehr niedrigen, aber umfangreichen Thurmes eingebaut. Das Mittelschiff und wohl auch die Seitenschiffe waren getäfelt. Diese ganze Anlage hat grosse Aehnlichkeit mit dem nur einige Jahre später (822) geführten Kirchen- und Klosterbaue in St. Gallen[5], dessen

1) Es ist das Aachnermünster darum, und weil es an St. Vitale in Ravenna erinnert noch kein griechischer oder byzantinischer Bau, ebensowenig, als der Baumeister, Abt Ansigis aus S. Vandrille bei Rouen, ein Grieche gewesen. Karls baukundige Gelehrte „ex omnibus regionibus cismarinis", und Aebte und Bischöfe, obenan sein Freund Eginhard, den Walafried geradezu mit Beseleel vergleicht, und dessen Oberleitung Karl alle königlichen Bauten seines Reiches unterstellte, waren aber in jeder auch der römisch-griechischen Kunstweise erfahrene und praktisch geübte, selbstständig bauende Männer.

2) Die im oberen Stockwerke verwendeten Säulen, die Marmorplatten und Mosaiken ließ Karl der Grosse aus antiken Bauten Roms und aus dem kurz vorher verwüsteten Ravenna herbeiführen. Uebrigens zierte er den Bau mit Gold und Silber, mit Kronleuchtern, mit ehernen Gittern und Thürflügeln. Eginhardi vita Caroli M. c. 26.

3) Siehe das über karolingische Bauweise gut unterrichtende Schriftchen von Friedr. Schneider: „Die karolingische Basilika zu Steinbach-Michelstadt im Odenwald", mit 5 Taf. Wiesbaden, Bechtold, 1874.

4) A. a. O. S. 109. Taf. 49.

5) Wie denn auch Mönche von Reichenau schon im 9. Jahrh. diese Kirche mit Bildern auf Goldgrund und mit Inschriften zierten.

Bauplan vom Jahre 820 sich noch erhalten hat[1]). Auch diese Säulenbasilika hatte zwei Chöre[2]), und unter dem Westchore die Krypta des heiligen Gallus, jedoch nur Ein vorspringendes Querschiff im Osten und zwei Rundthürme.

Noch wäre eine Blick auf Italien, besonders Rom zu werfen, das, wie es den Unternehmungen Karls die höhere Weihe gab, so anderseits von ihm neuen Zuwachs an äußerer Macht empfing. Mehrere Kirchen, an denen sich wie in karolingischen Bauten nicht bloß ein entschiedenes Festhalten an der Basilika, sondern auch ein tieferes Eingehen auf die Formen der besseren römischen Zeit bemerkbar macht, werden in dieser Periode neu gebaut; so St. Maria in Cosmedin gegen Ende des achten Jahrhunderts unter Hadrian I., eine dreischiffige Basilika mit antiken Säulen und Pfeilern, und einer merkwürdigen kleinen basilikenähnlichen Krypta unter dem Presbyterium, das mit der Kathedra, den Ambonen u. s. f. sich bis jetzt erhalten hat[3]). Auch St. Maria della navicella und St. Praxedes, zwei dreischiffige Basiliken, gehören hieher. Als das besterhaltene Muster einer Basilika muß die des hl. Clemens, im neunten Jahrhunderte über der verschütteten, aber 1857 wiederaufgedeckten und dann restaurirten, älteren neugebaut, bezeichnet werden, da in ihr trotz der vielfachen späteren Erneuerungen (besonders 1084 nach dem Brande) doch der gesammte Bau wie die innere Einrichtung am besten erhalten geblieben ist. An St. Paul außer den Mauern wurde im neunten Jahrhunderte Vieles restaurirt und geziert, und stand diese großartigste aller Basiliken der Welt bis 1823, in welchem Jahre sie abbrannte; sie ist unter Papst Pius IX. möglichst getreu und in ihrer alten Pracht wiederhergestellt, und daher gleichfalls ein herrliches Muster für Basilikenbauten[4]). Im Jahre 910 wurde auch St. Johannes auf dem Lateran, welche 897 durch ein Erdbeben theilweis zerstört worden war, wieder aufgebaut, und zeigt auch jetzt noch, obwohl späterhin viel modernisirt, wenigstens die alte Anlage der Basilika.

---

1) Siehe Abbildung bei Otte, „Geschichte der deutschen Baukunst", S. 92.

2) Der eine Chor diente zunächst und ausschließlich für den klösterlichen Chordienst, der zweite Chor zum öffentlichen Gottesdienst für die dem Kloster anvertraute pfarrliche Gemeinde. War eine Kathedralkirche zugleich Pfarrkirche, so empfahl sich gleichfalls die Anlage zweier Chöre. Allein auch daraus, daß zwei Patrone der Kirchen, oder, daß zwei heilige Leiber vorhanden gewesen, besonders, wenn die Kirche auch zwei Krypten hat, läßt sich der Ursprung der Doppelchöre erklären. Alle übrigen Erklärungsversuche der neuesten Zeit z. B. aus der Nachahmung der Heiliggrabkirche zu Jerusalem u. dgl. scheinen zu gesucht und unhaltbar. Zu empfehlen ist: Holtzinger, „Ueber den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre". Leipzig 1881.

3) Hübsch, a. a. O. S. 102 hält auch den vielstöckigen, hohen, mit rundbogigen Fenstern reich durchbrochenen Thurm für gleichzeitig.

4) In neuerer Zeit wurden außer St. Paul noch restaurirt: St. Lorenz außer den Mauern und St. Agnes ebenfalls außerhalb der Stadt bei der Katakombe dieser Heiligen, zwei der ältesten und schönsten Basiliken der Christenheit, und außerdem noch vierzehn Kirchen Roms. Sighart, „Reliquien aus Rom", Augsburg 1865. S. 124. (Ein treffliches, höchst instructives Werkchen!)

In der Diöcese Regensburg sind uns von kirchlichen Bauwerken, welche mit genügender Sicherheit der älteren christlichen Zeit zugeschrieben werden können, bekannt: die Basilika des hl. Stephanus[1]), oder der alte Dom, und die Krypta des hl. Erhard zu Regensburg. Erstere ist ein kleiner, einschiffiger, länglichter Bau, aus zwei Quadraten bestehend, welche durch Wandpfeiler mit zweifach gegliedertem Sockel und ähnlichem Kämpfer getrennt, und im Kreuze gewölbt sind. Die hiedurch entstehenden vier Abtheilungen der Seitenwände sind mit den uns bereits aus andern altchristlichen Bauten bekannten halbkreisrunden Wandnischen, jede mit zweien, belebt, zwischen welchen sich wieder ein den Hauptpfeilern ähnlicher Wandpfeiler an den übrigbleibenden schmalen Flachtheil der Wand legt und über sich ein kleines stark ausgeschrägtes rundbogiges Fenster hat[2]). Die Apsis im Osten, umfangreicher als die übrigen Wandnischen, enthält den später zu beschreibenden gleichfalls noch von römischer Kunstübung zeugenden Altar; ihm gegenüber an der Westseite, die zwei kleinere Nischen hat, befindet sich eine auf einem mittleren und den entsprechenden Wandpfeilern ruhende Empore. Die ursprünglichen Eingänge scheinen zwei von Westen her gewesen, der jetzige südliche erst in der romanischen Zeit eingefügt worden zu sein. Diese Kirche des hl. Stephanus ist das älteste und ehrwürdigste kirchliche Gebäude der Diöcese, wie dieß die Tradition und Geschichte, seine Lage in der Stadt an der Römermauer, sein Titel, seine Bauweise und zumal der Altar in demselben beweist[3]). Es ist möglich, daß der alte Dom im Laufe der Jahrhunderte mehrfach von den öftern zerstörenden Bränden mit betroffen wurde, allein die dadurch herbeigeführten Veränderungen konnten sich nicht auf den Ort, die Gesammtanlage und die wesentlichen Bauformen beziehen, wie der Augenschein ergibt, und wie es sich eigentlich von selbst versteht, da man überall so ehrwürdige Stätten zu erhalten und bei Unglücksfällen möglichst unverändert wiederherzustellen suchte. Wir sehen in diesem Bauwerke die erste und Mutterkirche der Diöcese[5]). Nach St. Stephan gingen schon zu Karl des Grossen Zeit und auch später noch immer die Processionen der Litaneien, an dem Altare St. Stephani ließen die Bischöfe Regensburgs fortan sich consecriren[6]), da ertheilten sie

1) So wird sie nämlich von den ältesten Schriftstellern genannt.

2) Die in den Nischen befindlichen Fenster setzte man, zum Theil mit sammt dem romanischen steinernen Gewände erst dann so hoch, als der frühere romanische Kreuzgang ein gothisches Gewölbe erhielt, und nun die niedrig stehenden Fenster verdeckt hätte. Es ist nicht zu bezweifeln, daß in diesen Nischen von Anfang Fenster gewesen, da die zwei Fensterchen der Südseite für das ganze, wenn auch kleine Gebäude immerhin zu wenig Licht gegeben hätten. Die Nordseite nämlich desselben an der römischen Stadtmauer entbehrt der Fenster.

3) Wir kennen sämmtliche Einwürfe, die hiegegen nach dem Vorgange des Hrn v. Quast geltend gemacht, und alle Hypothesen, die über die Erbauungszeit aufgestellt worden. Hier nur so viel: Die ganz charakteristischen Unterschiede im Ganzen und Detail zwischen unserm Baue und der Vorhalle von St. Emmeram und der Krypta des hl. Wolfgang, wie sie sich bei genauer und durch Jahre hindurch oft und oft wiederholter Prüfung und Vergleichung an Ort und Stelle aufdrängen, schließen den Gedanken an ein und dieselbe Entstehungszeit gänzlich aus.

4) Sie heißt noch im neunten Jahrhundert auch „ecclesia pastoralis."

5) Auch der hl. Wolfgang wollte, daß er nach seinem Tode hier nochmals mit den bischöflichen Gewändern, in denen er, wohl an diesem Altare selbst, consecrirt worden, bekleidet, und erst von da nach St. Emmeram übertragen werde; er bezeugte hiemit seine hohe Erfurcht vor dieser Stätte. „Cum Praesul beatus Wolfgangus apud St. Petrum esset susceptus,

selbst wieder die hl. Weihen[1]). — Nordöstlich von dem jetzigen (um 986 erbauten, 1152 erneuerten) Niedermünster lag das ältere Frauenkloster sammt Kirche hart an der römischen Stadtmauer. Die sogenannte Krypta des heiligen Erhard steht allein noch von jenen Bauten da, wohlerhalten, jedoch seit Anfang dieses Jahrhunderts profanirt. Erst im Jahre 1889 wurde sie für den kirchlichen Gebrauch wieder erworben und 1892 gut restaurirt, so daß darin das hl. Opfer dargebracht werden kann[2]). Es ist niedermünstersche Tradition, daß der Leib des Heiligen bis zu seiner Uebertragung in das neue Münster dort geruht habe, und wäre demnach als Erbauungszeit das achte oder neunte Jahrhundert zu bezeichnen. Aus dem Baue selbst kann mit Grund gegen diese Zeitstellung Nichts geltend gemacht werden. Er ist 6 m lang und fast ebenso breit, in drei Schiffe getheilt. Die sechs kleinen, nur 1,70 m hohen Pfeiler, bestehend aus einem einfachen Sockel mit Plinthe und Schräge, dem viereckigen 0,20 m starken Schafte, und dem Kämpfer mit Schmiege und Platte, tragen ein altes, nicht vollständig durchgeführtes Kreuzgewölbe. Ob nun dieser Bau nach St Erhards Tode etwa unter dem verlängerten Chore der darüber gebauten Kirche geführt wurde, ist ohne genauere Untersuchungen der umliegenden Fundamente nicht mehr zu entscheiden. Fünf Kirchen und Kapellen nämlich erhoben sich im Laufe der Zeiten zunächst der Begräbnißstätte des heiligen Erhard.

II. Artikel.

Romanischer Styl.

§ 12.

Name, Eintheilung.

1. Vom Schlusse des zehnten Jahrhunderts an, „da die Welt von sich das Alte gleichsam abgeschüttelt hatte, und nun wie mit frischem Gewande allenthalben mit neuen Kirchen sich bedeckte“ [3]), da das Christenthum immer freier und

---

ac Vigiliarum Missarumque celebrationibus Deo foret commendatus, in basilica St. Stephani Protomartyris, ut vivens praeceperat, pontificalibus infulis, in quibus consecratus erat, induebatur: tunc cum magna reverentia sustollentes corpus beati viri, transportabant illud ad ecclesiam Christi Martyris Emmerami, ibidem magnifice et honorifice sepultus est.“ So ein gleichzeitiger Schriftsteller, Arnold von St. Emmeram, in seinem Werke „libri duo de miraculis St. Emmerami et de memoria cultorum ejus“. (Ap. Canis. Ll. antiquae, t. II.).

1) Die älteren Nachrichten über den St. Stephansdom siehe zusammengestellt bei Schuegraf, „Gesch. des Domes von Regensb“. Manz, 1848. Bd. 1. (Vergl. Bd. 3. S. 256.)

2) Abbildung in „Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart“ von Hugo Graf v. Walderdorff. Regensbg., Pustet 1896. S. 221.

3) „Infra millesimum dominicae Incarnationis annum, tertio jam fere imminente anno, contigit in universo pene terrarum orbe, praecipue tamen in Italia et in Gallia, innovari ecclesiarum basilicas, licet pleraeque decenter locatae minime indiguissent .... Erat enim instar ac si mundus ipse excutiendo semet, rejecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret.“ So Radulfus Glaber († 1048), Histor. lib. III. c. 4. (Martene et Durand, Thesaur. nov. Anecdot. tom. III. pag. 1689).

selbstständiger die einzelnen Völker durchdrang, finden wir die romanische Bauweise in Uebung. Wie die romanischen Sprachen nur die volksthümlichen Weiterbildungen der römischen Sprache sind, so ist diese romanische Bauweise nur die lebensfrische Fortentwicklung des altchristlichen, zumal im römischen Abendlande gebräuchlichen Styles, und erhielt eben daher den hinlänglich bezeichnenden Namen des romanischen[1]).

2. Für seine Entwicklung können drei Perioden angenommen werden: die erste bis zum Schlusse des 11. Jahrhunderts, die zweite, die Blüthezeit, bis Ende des 12. Jahrhunderts, die dritte, die Zeit des spätromanischen oder sogenannten Uebergangsstyles bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.

§ 13.

Die romanische Kirche[2]).

1. Der Grundriß der romanischen Kirchen ist im Wesen selbstverständlich der nämliche, wie jener der altchristlichen Kirchenbauten. Die herrschende Form ist die Basilika. Aber in ihrer Gliederung nehmen wir vor Allem das Bestreben wahr, zu einer schönen, kunstgemässen Einheit zu gelangen. Diese Einheit tritt hier zunächst als rein mathematische auf. Man findet nämlich bei einer wohlausgebildeten romanischen Basilika stets ein bestimmtes Maß zu Grunde gelegt, nach dem die Hauptglieder des Baues sich ausgestalten: um die Basis eines grösseren oder kleineren Würfels[3]) schließen sich wie krystallisirend andere an, deren einer als Chorraum vor die Apsis sich legt, zwei zur Rechten und Linken den Kreuzesarm bilden, drei oder mehrere nach der Länge das Mittelschiff, diesem entlang um die Hälfte kleinere die Seitenschiffe. Gleichem Streben nach Einheit begegnen wir im Aufrisse, oder der Höhengliederung: Querschiff und Mittelschiff erhalten die gleiche Höhe, die Seitenschiffe die Hälfte derselben. Es wird übrigens aus der nun folgenden Beschreibung[4]) der einzelnen Bautheile selbst hervorgehen, daß man in der Fortbildung der Basilikenform mit dieser mehr äußerlichen und schematischen Einheit sich nicht begnügte.

2. Fassen wir zuerst den Chor ins Auge.

---

1) Nicht darum also wird dieser Baustyl romanisch genannt, weil romanische Völker sich vorzugsweise dabei betheiligt haben, sondern darum, weil er noch auf das Engste mit dem altrömischen und altchristlichen zusammenhängt.

2) Vgl Taf. I. 2. u. Taf. II. 1. 2. 3. Grundriß und Aufriß des Münsters in Biburg (Niederbayern).

3) Siehe Taf. I. 2. a.

4) Es mag für unsern Zweck genügen, zur Aneignung ausreichender Formenkenntniß auf Fr. Laib und Dr. Jos. Schwarz, „Formenlehre des romanischen und gothischen Baustyles", mit 12 Taf. 2. Aufl. Zürich, L. Wörl 1867, zu verweisen. Ausführlicher und für Techniker: R. Redtenbacher, „Leitfaden zum Studium der mittelalt. Baukunst. Formenlehre des rom. und goth. Baustyles". Leipzig. Weigl, 1881.

a) Die Apsis und die Stellung des Altars bleiben auch in der romanischen Kirche dieselben[1]). Doch wird es jetzt fast allgemeine Regel, die Apsis mit kleinen Fenstern länglichter Form, und zwar in der für den Chor bedeutungsreichen Dreizahl zu versehen[2]). Sie sind im Rundbogen geschlossen; aber ihre Leibung ist nicht mehr die rechtwinklige, sondern nach Innen und Außen zur schnelleren Abführung des Regens und zur leichteren Aufnahme und Vertheilung des Lichtes stark ausgeschrägt; öfters auch, und zumal gegen das Innere der Kirche zu, ist diese Leibung reicher geschmückt, entweder durch Malerei, oder durch eingelegte Platten von gebranntem Thon, von Marmor, oder, wenn aus Haustein, durch eingemeißelte Pflanzenornamente und selbst durch Imitation der Portalleibungen[3]). Die Fenster werden nun durchweg mit Glas, und seit Erfindung der Glasmalerei, welche in diese Zeit fällt, mit bunten Glasgemälden geschlossen. Auch die Seitenschiffe enden zu beiden Seiten des Chores in ähnlichen, kleinen Apsiden mit nur Einem Fenster.

b) Vor der Hauptapsis dehnt sich bei der wachsenden Zahl des Klerus in den vielen Klöstern und Stiften der Chor weiter aus, und umfasset nicht allein das erste Quadrat als Oberchor, sondern oft noch als Unterchor ein zweites, oder die Vierung des Kreuzschiffes. Links und rechts gegen die Seitenschiffe schließen den Chor eigene Wände von entsprechender Höhe ab[4]), gegen das Mittelschiff aber die Gitter, oder in grösseren Kirchen der aus den Ambonen der Basiliken sich entwickelnde, tribünenartige Bau des Lettners (lectorium) mit eigenen Eingängen.

c) Die in vielen Basiliken vorkommende Confessio erweitert sich bei den grösseren Kirchen zu einer unter dem ganzen Chorbau angelegten Gruftkirche[5]). Diese romanische Krypta ist drei- oder auch mehrschiffig, mit Kreuzgewölben versehen, die auf niederen Säulen oder Pfeilern ruhen, und hat ihren eigenen Altar, oft auch mehrere, um die

---

1) Gradlinig schließende Chöre kommen nur ausnahmsweise, gewöhnlich bei Cisterzienserkirchen vor.

2) Siehe Taf. I. 2. u. II. 3. 4. Daß diese Symbolik in der christlichen Tradition begründet, ist aus dem Leben der hl. Jungfrau und Martyrin Barbara bekannt. — Seltener ist die Fünfzahl, und die Uebereinanderstellung der Fenster.

3) Siehe unten.

4) Wie zierlich jene Zeit auch diese Scheidewände zu schmücken wußte, hievon ein Beispiel in St. Jakob zu Regensburg die Rückwand der nördlichen Chorscheide.

5) Wie wir anderswo bemerkt haben, kommen solche Grüfte schon sehr frühe vor; allein erst in dieser Periode, da fast überall sich die herrlichsten Kirchenbauten von Stein erheben, da jedes Kloster im Glanze seiner eigenen Heiligen leuchtet, deren öffentliche Verehrung nunmehr die Kirche selbst sanctionirt, da der Bischof, vom Grabe der Apostel oder vom heiligen Lande kehrend, seinen Gläubigen kein köstlicheres Heiligthum zu bringen weiß, als die Reliquie oder gar den Leib eines der Heiligen der Kirche, — in dieser Zeit erst findet sich allenthalben und von solcher Ausdehnung und Schönheit bei jeder Kirche gleichsam auch ihre Katakombe, und darin die nämliche Gedächtnißfeier, wie sie von Anfang an das unterirdische Rom gesehen.

Reliquien der heiligen Patrone oder anderer Heiligen aufzunehmen [1]). Selbstverständlich muß hiedurch der Chor gegen das Schiff der Kirche bedeutend erhöht, und die Zahl der Chorstufen sehr vermehrt werden [2]). Der Eingang zur Krypta liegt entweder in der Mitte oder zu Seiten dieses Choraufganges.

d) Bei weitem die meisten romanischen Kirchen haben ein die Kreuzesform bestimmt aussprechendes Querschiff, das nöthigenfalls auch noch zum Chore hinzugenommen ist. Die Seitenschiffe setzen sich oft über die Kreuzesarme hinaus rechts und links vom Chore fort, und erhalten gegen Osten kleinere Nebenapsiden. Seltener kommt es vor, daß die Kreuzesarme gegen Süden und Norden, statt geradlinig, ähnlich wie die Hauptapsis rundbogig schließen.

e) Die beiden Säulen, welche in der Basilika den Triumphbogen zu tragen pflegten, verwandeln sich in der romanischen Kirche in mehr oder minder reich gegliederte Stützpfeiler [3]), wie denn auch die Hochwand des Triumphbogens in gewölbten Bauten andere Gestalt erhält.

3. Begeben wir uns in das Schiff der Kirche, so finden wir auch in romanischen Bauten

a) die Dreizahl am häufigsten. Anlagen mit fünf Schiffen sind viel seltener. Bei kleineren Kirchen begnügt man sich wie schon früher mit Einem Schiffe, und ist die Dreitheilung nur durch die innere Scheidung ausgeprägt.

b) Auch jetzt werden die Schiffe häufig noch durch Säulen von einander geschieden. Es erleiden diese jedoch mancherlei Aenderung. Ihre Basis ist vorherrschend die attische (Taf. III. 1.), und besteht aus zwei Wulsten oder Pfühlen (b.) mit der dazwischen liegenden Hohlkehle (d.) und ihren Verbindungsreifchen (c.); der obere dieser Wulste ist stark eingezogen, der untere grössere wird wieder auf die viereckige Fußplatte oder die Plinthe gestellt (a.). Zur Verbindung dieses Vierecks mit dem daraufliegenden Kreise des Wulstes hat der romanische Styl das ihm eigenthümliche Eckblatt, welches sich anfänglich knollenförmig (Taf. III. 2. a. und 8. c.), dann aber in schöner Blattform vom Wulste ab gegen die vier Ecken der Plinthe anlegt. Auch Thierköpfe und andere Formen kommen statt des Blattes zur Anwendung (Taf. III. 3. b.). Diese Säulenbasis bleibt im Ganzen überall die nämliche, wird jedoch im Einzelnen mannigfach anders gestaltet (Taf. III. 4.). Der Schaft der

---

1) Eine der größten Krypten besitzt der Dom zu Speier; sie hat 8400 □', und Raum für 1500 Menschen. Höchst merkwürdig ist die vierschiffige, reichornamentirte Krypta des Domes zu Freising. (Details hievon siehe bei Sighart, „Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Bayern", München, 1862. S. 155 u. 156; die bekannte, figurale Säule der Krypta, und ihre Deutung S. 181—185). Die Krypta zu Gurk in Steyermark zählt 100 Säulen.

2) Es finden sich Choranlagen mit 18—24 Stufen, wie in der Stiftkirche zu Quedlinburg, im Dome zu Brandenburg u. a.

3) Man vergleiche die beiden Grundrisse 1 und 2 auf Taf. I.

Säule, früher nach aufwärts zu in seinem Durchmesser noch immer stark abnehmend (verjüngt) und schlank, wird später kräftiger und gedrungener und darum selten durch Cannelirung (Furchung) geschwächt. Bei Kirchenbauten selbst ist der runde Schaft der gebräuchliche, bei kleineren Säulen in Krypten und Kreuzgängen aber sowohl der runde, als auch der polygone (Taf. III. 4. und 9.), der cannelirte und der gewundene. Hie und da finden sich solche Schäfte auch mit zierlichen Ornamenten, und selbst figürlichen Darstellungen bedeckt (Taf. III. 8.)[1]). Das **Kapitäl** der romanischen Säule ist anfänglich eine freie Nachbildung des korinthischen, das jedoch bald als zu schwächlich für die darüber ruhende Last erkannt und mit dem sog. romanischen Würfelkapitäl vertauscht wird (Taf. III. 4. und 6.). Es besteht dieses aus einem an den vier unteren Ecken abgerundeten Cubus, dann aus einem zwischen diesem und dem runden Schafte eingeschobenen Ringe (oder Hals), und endlich aus der Deckplatte, die als Verbindungsglied nach oben gegen die zu tragende Last entweder nur aus Plinthe und einer Schräge (Schmiege), oder aber aus mehreren Gliedern, wie Wulst, Hohlkehle, Karnies, u. a. zusammengesetzt ist (Taf. III. 4. 5. 6. 7.). Die Flächen des Cubus werden reich ornamentirt, meistens mit Blattwerk (Taf. III. 4.—9.), öfter auch mit Thier- und Menschengestalten; jedoch ist diese Ornamentik noch mehr graviert als tief gearbeitet[2]).

c) Schon die altchristliche Bauweise hatte den **Pfeiler** in Rücksicht auf seine grössere Tragfähigkeit der schwächeren Säule bei den Central- und Kuppelbauten vielfach vorgezogen, und selbst in den Basiliken hie und da wenigstens abwechselnd mit

---

1) Ueberschlanke Schäfte werden öfters durch einen kräftig vorspringenden Ring oder Doppelring abgetheilt; doch kömmt solches nicht leicht bei ganz freistehenden Säulen vor. Eigenthümlich sind die an romanischen Säulen zuweilen angewendeten **Bandknoten**, vielleicht mit Beziehung auf Jerem. 52, 21, da die eine von zwei solchen 2,32 m hohen Säulen in Würzburg, (Niedermaier, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg, S. 63 f.) sogar den Namen Jachin eingemeißelt trägt.

2) Was die **romanische Ornamentik** überhaupt betrifft, so ist dieselbe von unerschöpflichem Reichthum, mögen nun ihre Motive mehr lineare sein, wie die geschwungenen, zickzackartigen, rauten- und halbkreisförmigen, geflochtenen u. dgl., oder aber vegetative und animalische. Es spricht in dieser Fülle sich vor Allem eine ganz eigene Begierde des durch das Christenthum neuangeregten menschlichen Geistes aus, die ganze Schöpfung nicht allein näher und inniger zu betrachten und heranzuziehen, sondern auch aus sich zum zweiten Male umzuschaffen, zu erheben, zu vergeistigen und so für den Schmuck der christlichen Kirche gleichsam zu verchristlichen. Diese Ornamente verläugnen nicht ihren Ursprung aus der Natur, aber sie sind nicht bloße Copieen der Natur, sie sind eine neue, freie Schöpfung. Selbst die figuralen, meist weniger gelungenen Ornamente, erhalten doch durch ihre symbolische Bedeutung diesen geistigen Charakter. Anderseits verliert sich auch dieses Spiel des Geistes nicht ins Schrankenlose, sondern es ordnet sich, dem höheren Zwecke unter. Schon das romanische Ornament erhält an dem Kirchengebäude, an den Gesetzen der Architektur, sein gewisses Maaß und Gesetz. Jene freie geistige Reproduction aber, und diese Unterordnung unter das äußere Gesetz bilden den Begriff der **Stylisirung** des Ornaments.

der Säule zur Anwendung gebracht[1]). Häufiger noch begegnet uns derselbe in der romanischen Basilika. Seine Basis ist entweder einfach eine Platte mit darüberliegender Einschrägung oder eine freie Nachahmung des attischen Säulenfusses. Der Pfeiler selbst ist rechtwinklich, meistens quadratisch, an den Ecken öfters abgefaset und sogar mit an diese Fasen gesetzten Säulchen belebt. Das Hauptgesims (Kämpfer) ist bald nur die umgekehrte Basis, bald auch eine freie reichere Combination von verschiedenen Wulsten, Hohlkehlen, Stäben und Riemchen u. dgl. Seine eigentliche Bedeutung und Ausbildung aber erhält der Pfeiler erst durch den Gewölbebau.

d) Die romanische Kirche mußte noch lange sich mit der flachen Bedeckung der Basilika behelfen; nur die Apsis hatte die Halbkuppel und hie und da das Seitenschiff wie die Krypta das einfache, oder aber das doppelte Tonnengewölbe, (das Kreuzgewölbe s. Taf. III., 13.). Schon frühe jedoch (in der zweiten Hälfte des 11. Jahrh.) beginnen die mannigfachsten Versuche, auch die übrigen Räume der Kirche, statt mit dem immerhin schwerfälligen und starren, zu den Bogenbewegungen der Säulen- und Pfeilerarkaden und den bereits gewölbten Bautheilen nicht im Einklang stehenden Tabulate, mit Gewölben zu versehen, und so jene aufstrebende Leichtigkeit, jene freiere Beweglichkeit und höhere Einheit des Ganzen, welche man in den Centralbauten so frühe erreicht fand, auch für die Längsbauten, für die Basilikenform zu gewinnen. Wir erwähnen nur die Versuche, hiebei geradezu die Kuppelgewölbe selbst in Anwendung zu bringen, welche man in regelmässigen quadratischen Abständen zu zwei oder drei über dem Langhause sich erheben ließ, eine unzusammenhängende und massive, darum auch wenig verbreitete Gewölbeform. Nicht viel günstiger wirket ein das ganze Mittelschiff überdeckendes Tonnengewölbe; es verlangt zu starke, seinem Seitenschub widerstrebende Mauern, und leidet an grosser Einförmigkeit. Die Lösung ergab sich nur durch die Anwendung des Kreuzgewölbes. In den Seitenschiffen, wie bemerkt, finden wir es bereits frühe vor. Man mußte hier nur darauf bedacht sein, sie in regelmässige quadratische Felder der Länge nach zu theilen, da nur ein quadratischer Raum durch ein Kreuzgewölbe in gleich hohen Bogen überspannt werden kann. Die Seitenschiffe der romanischen Kirche erhielten gewöhnlich die halbe Breite des Mittelschiffes. Waren nun in diesem die Pfeiler so gestellt, daß sie rechteckige Räume bildeten (die dann freilich ein Kreuzgewölbe noch nicht erhalten konnten), so theilten sie ohnehin die Seitenschiffe in regelmässige kleinere Quadrate ab. Bildeten dagegen die Pfeiler des Mittelschiffes Quadrate, so entstanden in den Seitenschiffen nach ihrer Länge hin Rechtecke. Um diese zu theilen, und in Quadrate zu verwandeln, stellte man zwischen zwei Pfeiler des Mittelschiffes je einen kleineren, hie und da auch eine Säule ein[2]). Diese Quadrate konnten nun überwölbt werden. An die Rückseite

---

1) Siehe oben S. 25, und S. 35. Anm. 1.

2) Hiedurch erhielt man zwei kleinere Arkadenbogen; um hinwieder die ursprüngliche qua-

zweier Arkadenpfeiler und gegenüber an die Umfassungsmauer legten sich Säulen oder auch Halbsäulen als Gewölbestützen an, von denen aus[1]) im Halbbogen kräftige Gurten sowohl nach der Länge (Längengurten) als auch quer über das Seitenschiff (Quergurten) gezogen wurden. Erstere bilden auf beiden Seiten die sog. Schild= oder Stirnbogen, letztere scheiden die einzelnen Quadrate unter sich, in Gewölbjoche, Traveen. Darüber wurde das Kreuzgewölbe, und zwar nicht selten von beträchtlicher Dicke, in Form von sphärischen Dreiecken (Gewölbekappen) eingespannt. Dieses Gewölbe, wie in den Seitenschiffen so in allen Räumen der Kirche durchgeführt, verbindet allein mit der Schönheit und Gefälligkeit seiner inneren Theilung den Vorzug der Uebereinstimmung zu den Formen und Verhältnissen der übrigen Bautheile, den der Einfachheit seiner Construction, und den der leichteren Tragbarkeit, indem es zunächst nur unter seinen vier Endpunkten oder Ecken der Stützen bedarf (Taf. III. 13 und 14.). Vorerst begann man daher damit, diese Wölbungsweise auf den Chor anzuwenden. Die Mauern des der Apsis vorliegenden quadratischen Chorraumes und die ihn begrenzenden Pfeiler wurden verstärkt, und hierauf in dieses, bald auch in die anderen Quadrate des Querschiffes über starken Gurtbogen die Kreuzgewölbe eingefügt. Obgleich auch selbst nach solchem Fortschritte noch immer Kirchen mit flachgedecktem Mittelschiffe sich finden, so mehren sich doch von nun an die Versuche, diese Wölbung auch auf das Mittelschiff anzuwenden. Die geeigneten quadratischen Felder werden, wenn nöthig, durch Ueberspringung je eines Arkadenpfeilers hergestellt. Wie in den Seitenschiffen legen sich auch hier den vier Hauptpfeilern kleinere Nebenpfeiler und Halbsäulen vor, welche bis zur Höhe der Gewölbanfänge emporsteigen, und diesen als Stütze dienen. Zwischen mächtigen Quer= und Längengurten spannen sich die Kreuzgewölbe ein, deren Seitenschub überdieß durch die Pfeiler und Gewölbe der Vierung und die westliche Schlußmauer einerseits, anderseits durch die verstärkten Hochwände und die Wölbungen der Seitenschiffe aufgehoben wird. Mit diesen Resultaten eines ebenso kühnen als wohldurchdachten Strebens ist nun der Weg für eine kunstgemässe, einheitliche Durchführung des Baues gewonnen.

Die Gewölbe reicherer romanischer Kirchen sind, wie die Tabulate, in Farbe und Gold gefaßt, mit Blattwerk oder auch mit figürlichen Darstellungen in mannigfacher Weise bemalt.

e) Die Hochwände der Kirche suchte man auf verschiedene Art zu beleben, am einfachsten geschah dieses dadurch, daß über den Arkaden ein Gesims gezogen

---

dratische Theilung des Mittelschiffes für das Auge klar zu halten, wurde jedoch über den eingestellten Mittelpfeiler hinweg von einem Hauptpfeiler des Mittelquadrates zum andern ein die offenen Arkadenbogen überragender Wandbogen gespannt.

1) Manchmal treten statt solcher eigentlichen Stützen gegenüber dem Pfeilerkämpfer an der Wand nur verschiedenartig gegliederte Untersätze und Träger (Consolen) hervor.

wurde. Ueber den gewölbten Seitenschiffen kommen hie und da auch Emporen vor, welche die Wandflächen durchbrechen und mit Säulenstellungen gegen das Mittelschiff sich öffnen. Statt der Emporen haben grössere Kirchen einen in der Tiefe der Mauer angebrachten Laufgang (Triforium)[1]), der so gleichfalls in sehr lebendiger Weise die Schwere der Wandmassen löst, und durch die zierlichen, drei- oder mehrfachen Bogenstellungen ihre Flächen gliedert. Die ansprechendste nnd allgemein verbreitete Belebung und Zier auch der Hochwände gab die Malerei; Mosaik wurde nun seltener angewendet.

f) Die Fenster in den Schiffen sind ähnlich denen in der Apsis gebildet, nicht mehr so groß als jene der Basilika, und entweder so angebracht, daß sie über den Arkadenöffnungen stehen, oder aber innerhalb des Schildbogens eines Gewölbjoches zu zwei und drei nebeneinandergestellt.

g) Der Boden der Kirche wird auch noch in dieser, ähnlich wie in der älteren christlichen Zeit, mit Mosaik, und zwar oft in den umfassendsten figuralen Darstellungen, ornamentirt. Statt dieser immerhin kostbareren Zier findet sich aber schon vom 11. Jahrhunderte an auch der Gebrauch der Bodenfließe aus festem gebrannten Thon[2]). In ärmeren Kirchen wird eine Beplattung mit Marmorstücken, oder mit Haustein und starken Ziegeln gewählt.

h) Häufiger als früher treffen wir jetzt, zumal in Kloster- und Stiftskirchen, die Anlage eines zweiten Chores[3]) im Westen, unter dem oft auch noch eine zweite Krypta gebaut wird. Selbst ein eigenes Querschiff wurde nicht selten dem zweiten Chore vorgelegt. Auch Emporen im Westen kommen in romanischen Kirchen vor. Sie ruhen auf Säulen oder Pfeilern mit eigenen Gewölben, und sind bald nur die Fortsetzung der Gallerieen über den Seitenschiffen, bald aber selbstständig angelegt, um Raum für distincte Personen, oder z. B. in Kirchen mit anstossenden Klöstern, für deren Bewohner zu gewinnen[4]).

4. Die Portale der Kirchen, und besonders das Hauptportal erhalten in dieser Zeit durch den Reichthum an einzelnen Gliederungen und Sculpturen einen immer grösseren Schmuck, gleich als wollte durch dieselben die Schönheit des Innern mehr und

---

1) Triforium, eigentlich = Drillingsbogen, Arkade mit dreifacher Oeffnung, dann besonders der mit solchen Bogenöffnungen versehene Mauergang. Vgl. Müller und Mothes, Illustr. Archäol. Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters sowie der Renaissance Leipzig, Spamer, 1878.

2) Die älteste Art, solche Fließe herzustellen, ist diese: Man drückte in Backsteine von 3 bis 5 Zoll im Gevierte chablonirte Blatt- oder Thierornamente tief ein, goß diese Vertiefungen mit dunklerem Harzkitt, oder andersfärbigem meist bläulichten Thone aus, und überzog sie oft noch mit dauerhafter Verglasung.

3) Siehe oben S. 45. Anmerk. 2.

4) Emporen im Westen als Musikchöre treten erst viel später auf.

mehr auch nach Außen vortreten. Die Seitenwände des Portals (das Gewände, die Leibung) werden tiefer und stark ausgeschrägt, und zwar von Innen nach Außen; sie stufen sich ab in Pfeilerecken, innerhalb welche Säulchen gestellt sind. Der Sockel ist in entsprechender Weise reicher gebildet, und ebenso steigt die ganze Gliederung empor in die das Portal umschließende rundbogige Wölbung (Archivolte). Das zwischen dem wagerechten Thürsturze und der Wölbung eingeschlossene Bogenfeld (Tympanon) ist mit Reliefs geziert: am öftesten mit dem Bilde Christi des Erlösers der Welt, oder des Weltenrichters nebst seiner heiligen Mutter und Johannes dem Täufer, aber auch durch andere Darstellungen, z. B. des Lammes mit Nimbus und Kreuzesfahne, der segnenden Hand, die aus den Wolken herabreicht, des Ueberwinders im Kampfe mit dem Drachen, und der hl. Patrone der Kirche. Sockel, Säulen und Pfeiler, die Glieder der Archivolte, erhalten ebenfalls nicht selten sinnvolle Ornamentirung, ja wir finden das Portal und seine nächsten Wandflächen sogar dazu benützt, in zusammenhängenden Compositionen irgend einen auf Christus und seine heilige Kirche oder auch das einzelne Gotteshaus bezüglichen reicheren Gedanken symbolisch auszudrücken [1]).

---

1) Merkwürdig erscheint es, daß bei allen nur etwas reicher geschmückten Portalen in der Durchführung immer auch die Dreitheilung eingehalten ist. Am bestimmtesten tritt diese an dem Portale von St. Jakob in Regensburg hervor. Die Kirche, gebaut, um eine Schuld der Dankbarkeit gegen die schottischen Verkünder des Evangeliums in Deutschland abzutragen, hat in ihrem Portale diesen Gedanken auszusprechen, und gibt darum in den Sculpturen desselben eine symbolische Darstellung der Verkündigung des Evangeliums; und wie die Kirche dreigetheilt nach der Höhe und Breite, so ist auch das Portal und seine Umgebung dreigetheilt nach Höhe und Breite, und damit auch der durchzuführende Gedanke. Demnach enthält, von Oben nach Unten fortschreitend, der ganze Bilderreichthum die Geschichte, von Ost nach West aber den Inhalt der christlichen Predigt. Die obere Abtheilung zeigt die 12 Apostel zwei und zwei, gesendet von Christus zur Predigt; die mittlere, von der obern und untern auch architektonisch geschieden, stellet links die vier grossen Kirchenlehrer des Orients, und rechts die des Occidents in freier, mehr ornamentaler Behandlung dar, wenn nicht, statt an die Kirchenlehrer, auf welche die Figur mit den Schlangen (St. Chrysostomus) deuten kann, an ältere schottische resp. irische Heilige (St. Patrik den Schlangentödter) gedacht werden soll; die untere enthält Bilder dreier schottischer Missionäre, wie Kleidung, Tonsur und Buch zeigt, durch welche eben das von den Aposteln und den Vätern der Kirche gepredigte und bewahrte Evangelium auch zu uns getragen und durch viele Jahrhunderte gepflegt worden. In dieser unteren Abtheilung aber wird nun auch passend der Inhalt dieser Predigt dargelegt, weßhalb sie den größten Theil des Portalbaues einnimmt. Die christliche Predigt, die lebendige, in der Kirche praktische Predigt hat drei grosse Haupttheile. Den ersten hievon, die Menschwerdung des Wortes, hat die für den Beschauer linke Wandfläche darzustellen, und zwar zunächst nach der vorbildlichen Seite. Ein Löwe aus dem Munde eines Löwen, darüber eine Frau, die in zwei Fischschwänze endigend dieselben mit beiden Händen hält. Es ist hindurch gesinnbildet jener Löwe, der aus dem Stamme Juda, dem Löwen, hervorging; Jesus Christus, und die Kirche über ihm, die fruchtbare, in welcher die Menschheit vor und nach Christus geeiniget erscheint. Die Menschwerdung nach dem apokalyptischen Bilde sehen wir in dem Drachen

Was die Zahl der Portale betrifft, so sind sie auch jetzt bei grösseren Kirchen meistens drei, und im Westen angebracht, oder auch mit Rücksicht auf eine vorhandene zweite Choranlage und andere locale Forderungen anders vertheilt.

5. Vorhallen kommen in romanischer Zeit noch immer vor, wenn auch selten mehr in gleicher Ausdehnung wie früher. Wo kein eigentlicher Außenbau hiefür angelegt erscheint, vertritt die Stelle der Vorhalle das untere Geschoß des an der West-

---

der den jungen Löwen mit den Zähnen faßt, und mit dem Schweife eine menschliche Gestalt umschlungen hält: es ist der Löwe, Christus das Kind, dem der Drache nachstrebt, der nämliche Drache, der den dritten Theil des Himmels nach sich zieht. (Apok. 12, 4.). Es folgt darüber die historische Darstellung: Maria sitzend mit dem göttlichen Kinde; links und rechts davon die mystische, welche in der Vereinigung der Gottheit mit der Menschheit einerseits, gesinnbildet durch die Liebkosungen des salomonischen Bräutigams und der Braut, besteht, anderseits in der Vereinigung Christi mit der Seele durch die zweite Geburt, die Taufe, gesinnbildet in einem jüngeren Paare mit dem bekannten Symbole des Fischleibes. Auch die unter dem ersten Quersimse angebrachten Figuren von Hund und Schwein halten wir für symbolisch, und mit Bezug auf das dargestellte Geheimniß, und Christi ernster Mahnung bei Matth. 7, 6. gewählt. Die Wand rechts vom Eingange bietet die Bilderpredigt von der Auferstehung des Herrn. Vorerst wieder wie auf der andern Seite unten der Löwe, nnd zwischen seinen Tatzen das kleine Brustbild eines Mannes, den er zu hüten scheint. Mag hier Daniel unter den Löwen (Dan. 6, 23, oder der junge Löwe gemeint sein, der von dem Hauche des Alten am dritten Tage belebt wird beides ist ein dem Mittelalter allgemein verständliches Bild der Auferstehung Christi. Unmittelbar darüber, parallel jener Frau der ersten Abtheilung, in der wir das Symbol der Kirche sahen, finden wir die drei Prediger und daneben eine nackte in einen Fisch endigende männliche Figur, das Bild der in der Kirche fortdauernd geübten Auferweckung durch die Predigt und die Taufe auf den Tod Jesu Christi. Daran schließt sich wieder eine apokalyptische Darstellung: der Drache, welcher bezwungen den verschlungenen Erdkreis von sich giebt und dessen Kraft des Schweifes gelähmt erscheint, oder der Drache, den Daniel durch den Pechkuchen tödtete (Dan. 14, 26). Darüber das historische Bild: Christus sitzend, in der Stellung des dem Zauber des Todes Unnahbaren. Links und rechts wieder Bilder der Auferstehung und der hiedurch bleibenden Vereinigung, der Seele mit dem Leibe, und Gottes mit dem Menschen, nämlich einerseits die Darstellung des Doppelwesens aus Löwe und Adler, dessen Symbolik uns Dante erklärt, anderseits die biblische: Jonas, aus dem Rachen des Wallfisches kommend, und dargestellt als der Drachentödter. Unter dem ersten Quersimse sehen wir Schlange und Basilisk, mit Rücksicht auf den Sieg der Erlösung wohl aus Ps. 90, 13 genommen. Den dritten Haupttheil der christlichen Glaubenspredigt, die Glorie Christi im Himmel, auf Erden und unter der Erde, finden wir dargstellt am Portale selbst. Wieder sind es zwei Löwen, die uns am Sockel zuerst auffallen; der eine trägt im Rachen einen todten Menschen, der andere ein todtes Thier. Und wir erkennen im Löwen Christus, der nun mit göttlicher Kraft jede sich gegen ihn empörende Macht, sei sie rohsinnlich oder geistig, vor sich zermalmt. Auch die unter der Last der Portalsäulen niedergekauerten Menschengestalten deuten wir auf die Unterwerfung aller Widerstrebenden durch Christus. An den Säulen und Pfeilern selbst ist als Ornament das von den Schotten als St. Patriksblatt bezeichnete Laub, dann die Aehrengarbe oder Palme und die Traube, woran Täubchen picken, verwendet: Die Predigt und das Opfer in der Kirche ist die auf Erden ohne Aufhören sich offenbarende Glorie des Herrn. Oben im Tympanon thront Christus selbst, ihm

seite der Kirche eingebauten Thurmes, oder falls das Hauptschiff von zwei Seitenthürmen in die Mitte genommen wird, der im Innern hiedurch abgegrenzte Raum des Mittelschiffes, der dann hie und da auch zu Ueberbauung durch eine Empore benützt ist.

6. Die in den vorausgehenden Jahrhunderten nur selten und meist getrennt von der Kirche auftretenden wirklichen Glockenthürme werden nun viel häufiger gebaut, und, wie eben angedeutet, organisch in das Kirchengebäude hineingezogen, obgleich auch späterhin noch isolirte Thürme vorkommen. Sie stehen nicht immer an der Façade, sondern treten auch öfter an die Seiten des Chores; bei grösseren romanischen Kirchen finden sich zwei Thürme sowohl im Westen als Osten, dazu manchmal noch über der Vierung, um diese bedeutsame Stelle des Grundrisses besonders auszuzeichnen, ein achteckiger Kuppelthurm[1]). Uebrigens sind sie anfänglich noch niedrig, höher bereits im zwölften Jahrhunderte, meist viereckig von unten bis oben, seltener (aber sehr früh) rund oder achteckig, dazu in drei oder mehrere Stockwerke durch kräftige Simse getheilt. Die Thurmfenster sind durch eine in der Mitte stehende romanische Säule gedoppelt (Taf. II. 2. c. und Taf. III. 12.) und mehren sich in den oberen Stock-

---

zur Seite St. Johannes der Täufer und St. Jakobus; und wie einst an den Stufen des salomonischen Thrones, ruhen über den Pfeilern und Säulen rechts die männlichen links die weiblichen Löwen, deren Zwölfzahl sinnig zwei menschliche Gestalten vollenden. — Vor Allem fällt uns an diesen Portalsculpturen der durchgehende Parallelismus auf, der jeden Gedanken an planlose Steinmetzspielerei ausschließt, aber auch der versuchten christlichen Deutung vor jeder mythologischen oder philosophischen, dem Volke unverständlichen, den Vorzug verleiht, wenigstens was die Gesammtauffassung und Vertheilung des Gegenstandes betrifft. Wir glauben, daß in ähnlicher Weise, d. i. im Zusammenhange und christlich, sämmtliche grössere Portalbauten zu verstehen seien, da unmöglich anzunehmen, es hätten ihre Erbauer, fast immer Mönche und Priester, für das Portal ihrer Kirchen den nächsten besten „wüsten, phantastischen Schmuck ihrer bildnerischen Ausschmückung", wie Lübke, oder „ein tolles Spiel der Einbildungskraft", wie Dohme vom St. Jakobsportale meint, nur so sich gefallen lassen. Galt ja das Portal auch in dieser Zeit als das Symbol dessen, der sich selbst die Thüre genannt, Jesu Christi. Schön spricht sich dieses, um nur Ein Beispiel anzuführen, in den Portalinschriften der Kirche auf dem Nonnberge zu Salzburg aus. Ueber Maria mit dem Jesukinde im Tympanon steht im Bogen zu lesen:

„Splendor, imago Patris, fecundans viscera Matris,
Janua, lux, portus salvantis creditur, ortus."

und auf dem Thürsturze:

„Porta patet vitae, Christus, via vera, venite."

Ein neuester Versuch, das Bildwerk solcher Art zu erklären, von Adolf Goldschmitt „der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des 12. Jahrh." Berlin, Siemens, 1895, entnimmt die Deutung den Psalmen, und enthält darum viel Wahres, für die Erklärung des St. Jakobsportales aber ist diese nicht ausreichend.

1) Beispiele solcher thurmreichen romanischen Bauten sind besonders die Dome zu Speier, Mainz, Worms, und die Abteikirche zu Laach. — Ueber die Vierungskuppeln in der romanischen Zeit siehe R. Rahn, Central- und Kuppelbau. S. 135 ff.

werken mancher Thürme zu reicheren, die Wand durchbrechenden und erleichternden Fenstergruppen. Der Schluß der Thürme ist entweder als ein niedrig pyramidales Dach (Taf. II. 2. b.), oder als ein Dach mit zwei Giebeln (Satteldach) oder mit vier Giebeln (Kreuzdach, Kreuzgiebeldach), etwas später auch in freieren, aus diesen einfachen Formen abgeleiteten Combinationen reicher gestaltet. Die Spitze trägt das Kreuz, und schon in sehr früher Zeit[1]), nebst dem Kreuze den Hahn, diesen „Herold des Tags", das Bild christlicher Wachsamkeit.

7. Die Façade der romanischen Kirche erhält in Folge des eigenthümlichen Portal- und Thurmbaues eine im Zusammenhalt mit der Basilika ungleich grössere Mannigfaltigkeit ihrer Gliederung, und eine allmählig entschiedenere Richtung nach Oben. Dieser Eindruck wird noch vermehrt durch die der inneren Disposition nach Breite und Höhe entsprechende bestimmtere Abtheilung des Aeußeren vermittels starker horizontaler Gesimse und aufwärts steigender Zierglieder. In der Mitte über dem Portale befindet sich an grösseren Kirchen ein radförmiges Prachtfenster (Radfenster, St. Katharinenrad), oder es beleben andere gruppirte Fenster und Bogenstellungen die Flächen. Obwohl die übrigen Theile des Außenwerkes noch immer grosse Einfachheit zeigen, so tritt doch auch hier das Bestreben, den Reichthum des Innern mehr nach Außen sichtbar werden zu lassen, im Einzelnen merklicher entgegen. Der Sockel des ganzen Baues wird stärker und gegliederter, erinnernd an die Basis der Pfeiler und allmählig etwas steiler. Die Bewegtheit der Arkadenstellungen des Innern, die Zier der Decken und Gewölbe, deutet nach Außen der für romanische Bauten charakteristische Rundbogenfries an, sowie das reichere Kranzgesims. Ersterer besteht aus kleinen aneinandergereihten Halbbogen, die, mehr oder minder reich profilirt, unter ihren Schenkeln nur in einer schmalen Quer- oder Bogenlinie sich verbinden oder hie und da auf kleinen Consolen ruhen. Von diesem Rundbogenfriese senken sich, entsprechend den Abständen der Pfeiler im Innern, gegen den Sockel die schon an der Basilika vorkommenden Lesenen oder flachen Mauerstreifen nieder. Das Kranzgesims das unter dem Dache sich hinzieht, ist gebildet aus concaven und convexen Gliedern, aus Eierstäben und Zahnschnitten, aus Bändern, geziert mit Blättern, Halbkreisen, Würfeln, Kanten, Sternen, Rollen u. dgl. Besonders reich sind in dieser Weise die Chorapsiden geschmückt[2]), bei grösseren Anlagen überdieß mit einfachen oder selbst doppelten Säulengallerieen.

8. Die Dächer werden wie in früherer Zeit behandelt; doch wird für reichere Bedeckung außer vergoldetem Kupfer[3]) gerne Blei gewählt[4]), ein Material, das von nun an durch das ganze Mittelalter in der Architektur überhaupt reichlichst verwendet

1) So im 10. Jahrh. zu St. Gallen.

2) Siehe Taf. III. 10. den Fries der Chorapsis an der Pfarrkirche zu Aiterhofen bei Straubing (Niederbayern).

3) So ließ der hl. Otto von Bamberg den alten Dom mit vergoldetem Kupfer decken.

4) St. Jakob in Regensburg, St. Kassian, und die alte Kapelle ebendaselbst hatten Bleidächer.

wird. Bei dem Dache der Apsiden zog man es jedoch vielfach vor, dasselbe mit schönen feuerfesten Steinplatten einzudecken.

9. Es ist selbstverständlich, daß die bisherige Beschreibung zunächst von grösseren romanischen Kirchen entnommen ist, daß es jedoch auch kleinere Kirchen mit einfacher Anlage und Zier gebe. Diese haben meist nur Vorhalle, Schiff[1]), Triumphbogen, gewölbten Chorraum und die Apsis. Erstere bietet nicht selten der an die Westseite gestellte breite und niedrige Thurm; manchmal baut sich der Thurm auch über den massiven Chormauern auf und bildet so in seinem untern gewölbten Stockwerke das Presbyterium mit geradlinigem Schlusse. Am öftesten tritt der Thurm an die Süd- oder Nordseite des Presbyteriums, und dient dann hier zugleich als Sakristei.

10. Die Sakristei grösserer Kirchen ist meistens an der Nordseite derselben angebaut, wenn nicht, wie bei den Basiliken, ein Raum im Innern der Kirche hiefür abgeschieden wird.

11. Unter den übrigen mit der Kirche enger zusammenhängenden Anbauten wurden ferner die Kreuzgänge mit besonderer Schönheit ausgestattet. An der Nord- oder Südseite des Kirchenbaues angelegt, und mit diesem durch Thüren verbunden, boten sie mit ihren gewölbten, gegen den umschlossenen viereckigen freien Gartenplatz in Arkaden geöffneten Hallen sowohl für kleinere Processionen, für Begräbnisse von Wohlthätern des Klosters und der Kirche, als auch zunächst für die Klosterangehörigen zu stillen Erholungsgängen, zu einsamer Meditation und Lesung die geeignetsten Räume. Die Architekturtheile derselben, als Gewölbe, Säulchen oder Pfeiler u. dgl. haben natürlich den nämlichen Charakter wie am Kirchengebäude selbst[2]).

12. In dieser Zeit wurde es immer gebräuchlicher, nicht bloß den Friedhof um die Kirche her anzulegen, sondern auch eine eigene Kirche, Gottesackerkirche, speciell zur Darbringung des heiligen Opfers und zur steten Fürbitte der Gläubigen für ihre Dahingeschiedenen daselbst zu erbauen. Diese Kirchen sind oft ziemlich ansehnliche, selbst mehrschiffige Bauten, meist aber einfach und klein, und unter denselben häufig kleine Gewölbe oder Krypten zur Aufbewahrung der ausgegrabenen Gebeine

---

1) Zweischiffige Kirchen, welche nämlich durch eine Reihe von Säulen oder Pfeilern in zwei Schiffe von gleicher Höhe und Breite getheilt sind, kommen in dieser Zeit noch selten vor. Als das älteste Beispiel gilt die St. Nikolauskapelle zu Soest, aus der Mitte des 12. Jahrh. Diese Anlagen sind oft auch durch besondere Anlässe zu erklären, wie aus späterem Anbaue nur Eines Schiffes, oder aus der Umwandlung der breiten Flachdecke in ein Gewölbe, was eine Theilung nöthig machte, oder aus ihrem statischen Zusammenhange mit einer gewölbten zweischiffigen Krypta, und erst später vielleicht auch aus der Nachahmung der im Jahre 1333 zweischiffig umgebauten Kirche auf dem Cönaculum in Jerusalem. Ueber die Bedeutung zweischiffiger Kirchen siehe „Kirchenschmuck“ 1870. Heft 1. S. 21 ff.

2) Wir unterlassen es, Näheres von den übrigen ebenfalls besonders ausgezeichneten Klosterräumen, wie dem Kapitelsaale, dem Refectorium, das schon durch diesen seinen architektonischen und malerischen Schmuck die Seele zu höherem Genusse einlud, und den Dormitorien zu erwähnen.

der Todten angebracht (*Ossarien*). Hie und da sind dergleichen Kirchen, zumal wenn sie ursprünglich als Privatgrabstätten gebaut worden, nach Art der älteren Grabkirchen, auch rund oder polygon oder in Kreuzesform angelegt [1]).

13. Auch *Taufkapellen* in der Nähe der Hauptkirchen werden in dieser Zeit noch immer gebaut, und zwar, wie früher, meist in runder oder polygoner Anlage, und in mannigfachen Wölbungen. *Grössere Centralanlagen* werden in der Zeit des romanischen Styles immer seltener.

14. Noch ist Einiges über das *Material* der romanischen Kirchenbauten zu erwähnen. Das eigentliche Mauerwerk wird in den südlichen Ländern noch immer ähnlich wie in der älteren christlichen Zeit behandelt, jedoch auch durchgehends Haustein angewendet. In den nördlich gelegenen ist der Ziegelbau vor dem 12. Jahrhundert weniger in Uebung, und dann sind die Ziegel kürzer und dicker als die älteren langen aber oft nur ½ Zoll starken Ziegel. Auch grössere Zierglieder, z. B. Consolen bildete man in hausteinarmen Gegenden aus Ziegelerde, und nicht selten mit gutem Erfolge, sowohl bezüglich der Form als des Ornamentes. Am häufigsten ist das Mauerwerk aus Bruchsteinen, während nur die eigentlich constructiven Bautheile und die Ecken aus Haustein gebildet werden. Auch das römische Gußmauerwerk kömmt noch vielfach zur Anwendung. Quadernbau ist hier gleichfalls erst seit dem 12. Jahrhunderte, und bei reicheren Kirchen gebräuchlich, doch auch da noch selten wahrer Steinmetzbau; meist besteht er aus sehr unregelmässig gefugten Hausteinen, innerhalb welchen wieder mit Bruchsteinen gemauert ist. Vorzüglich dauerhaft aber ist bei allen Bauten dieser Zeit der Mörtel bereitet, und seiner Festigkeit [2]) verdanken die technisch oft so mangelhaft ausgeführten Bauwerke ihren Bestand bis auf unsere Tage. *Grössere Centralanlagen* werden in der romanischen Zeit immer seltener. Auch grössere Zierglieder, z. B. Consolen bildete man in hausteinarmen Gegenden aus Ziegelerde, und nicht selten mit gutem Erfolge, sowohl bezüglich der Form als des Ornamentes.

§ 14.

Uebergangsstyl.

1. Bei dieser Beschreibung der romanischen Kirche hatten wir zunächst die Bauten

---

1) Die *Doppelkapellen*, welche hie und da in Schlössern, nur selten in Klöstern vorkommen, haben ohne Zweifel ihren Ursprung in den Grabkirchen. Es sind zwei Kapellen, länglicht oder quadratisch oder polygon, übereinander gebaut, manchmal durch eine grosse vergitterte Oeffnung im unteren Gewölbe miteinander in Verbindung. Die untere diente als Krypta, und hat darum nicht selten ihren eigenen Altar, und ihren Zugang zu ebener Erde, die obere als eigentliche Kapelle, ebenfalls mit ihrem Altare, und zwar zugänglich aus den abgeschlossenen Räumen der Herrschaft oder der Klosterangehörigen. Bekannt sind die romanischen Doppelkapellen zu Nürnberg, Eger, Goslar und zu Schwarzrheindorf bei Bonn.

2) Er besteht nur aus Kalk, Gyps, Sand und Wasser, und die hie und da angewendeten Zusätze von Wein, Milch u. dgl. haben weniger praktische als bildliche Bedeutung. Allein wichtig war das Mischungsverhältniß, und der Gebrauch des Mörtels in seiner Wärme.

der ersten zwei Perioden des romanischen Styles vor Augen; schon in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts aber, und noch mehr mit dem Beginne des dreizehnten, begegnen uns an den Bauwerken dieses Styles Eigenthümlichkeiten[1]), welche nicht immer auf eine blosse Nachblüthe desselben, sondern weit mehr auf ein Drängen nach dem letzten Schritt hinweisen, welchen die christliche Architektur machen mußte, um zur inneren künstlerischen Vollendung zu gelangen. Wir können daher diese Eigenthümlichkeiten wohl mit dem Namen des spätromanischen, in den meisten Fällen aber noch richtiger mit dem des Uebergangsstyles bezeichnen.

2. Mit der Herübernahme des Gewölbebaues in die Basilika war diese Entwicklung rasch vor sich gegangen, und konnte auch nur von da aus ihr Ziel finden. Das romanische Kreuzgewölbe forderte, daß die zu überwölbenden Räume quadratische Form hatten. Dadurch war man genöthiget, einerseits wichtige Bauglieder, z. B. Pfeiler, zu übergehen und außer der einheitlichen Behandlung zu lassen, oder Unregelmässigkeiten in die Gewölbansätze zu bringen, anderseits in der ganzen Disposition des Baues sich mit dem quadratischen Schema zu begnügen, also schon im Grundrisse auf eine freiere Bewegung zu verzichten. Die vielen Versuche, hierin abzuhelfen, führten auf die Anwendung des Spitzbogens in der Gewölbeconstruction, da derselbe mehr oder minder hoch gespannt werden konnte, und so eine Verkürzung oder Verlängerung der Grundlinien, wie sie eben nöthig waren, zuließ[2]). Damit war die Aufgabe, nicht bloß einen quadratischen, sondern jeden beliebigen Raum zu überwölben, gelöst. Von nun an finden wir in den Gewölben der Kirchen zwar noch den Rundbogen angewendet, aber vielfach bereits in Vereinigung mit dem Spitzbogen, und zwar sowohl mit dem niederen, als auch mit dem hohen und lanzettförmigen[3]).

3. Das romanische rundbogige Kreuzgewölbe war ferner zu schwerfällig, gab darum dem ganzen Baue einen gedrückten Charakter, und verlangte grössere Massenhaftigkeit der Mauern. Mit der Aufnahme des Spitzbogengewölbes sehen wir im Kirchengebäude mehr und mehr jene Ueberwindung und Vergeistigung der Masse,

---

1) Hieraus erhellt, daß auch nicht von einem neuen, von dem früheren verschiedenen Style geredet werden kann.

2) Darnach unterscheidet man einen niederen Spitzbogen (Taf. IV. 1. e.), dessen Mittelpunkte (k. l.) innerhalb der Grundlinie, den hohen (Taf. IV. 1. g.), dessen Mittelpunkte (i. h.) auf der Verlängerung der Grundlinie, und den gleichseitigen (Taf. IV. 1. f.), dessen Mittelpunkte (a. b.) in den Endpunkten der Grundlinie liegen.

3) Die Frage über Zeit und Ort der Erfindung des Spitzbogens möchte völlig unnütz sein; denn nicht der Spitzbogen, der als Verzierung oder einzelne Form selbstverständlich überall, im Orient wie im Occident, und zu allen Zeiten, auch schon in den ältesten, vorkommen konnte, charakterisirt die neue Bauweise, sondern die einheitliche Anwendung und Durchführung seiner Prinzipien und Consequenzen im ganzen Baue.

jenes Aufstreben aller Bautheile, jene geistvolle Auflösung des Ganzen in ein einheitlich gegliedertes System sich vorbereiten, wie es uns im gothischen Style vollendet entgegentritt. Die Gewölbe werden nun leichter. An die Stelle der Durchschneidungslinien des Kreuzgewölbes nämlich treten starke steinerne Träger in Form von runden oder etwas länglicht profilirten Gurten (Kreuzrippen, Diagonalrippen), zwischen welchen die sphärischen Dreiecke nur als dünne Füllungen eingespannt werden. In der Mitte einigen sich die Gewölberippen zu einem runden, mehr oder minder reich mit Blattwerk oder figürlichem Ornament überkleideten Schlußstein.

4. Auch die Pfeiler erhalten eine dem Gewölbe entsprechendere Form. Neben die an dem Pfeiler für die Quergurten und Längsgurten vorgelegten runden Säulchen treten nun solche auch für die Kreuzrippen, so daß rings um den Pfeiler gerade so viele Stützen sich zeigen, als Gurten und Rippen an den Gewölben der Haupt- und Seitenschiffe. Diese Stützen oder Dienste legen sich für jetzt an den viereckigen Pfeilerkern nur an, ohne schon organisch mit demselben wie zu Einem Körper sich zu verbinden. Gleichwohl ist dieser sog. gebündelte Pfeiler bereits nicht allein ausdrucksvoller für den Zusammenhang des Ganzen, sondern auch in seiner Form leichter und bewegter. (Taf. III. 11.).

5. Da die Gewölbe mehr in sich selbst und auf ihren besonderen Stützen ruhend erscheinen, so verringert sich auch die Stärke der Mauerwände. Um aber dennoch dem Seitenschub der Gewölbe zu begegnen, legte man bald außen an die Hochwände in der Höhe des Gewölbeanfanges als Widerhalter die sog. Strebepfeiler. Sie sind anfänglich noch klein, durch Absätze getheilt, und mit einem Pult- oder einfachen Giebeldache abgedeckt. Weil jedoch diese Strebepfeiler auf den Arkadenpfeilern des Mittelschiffes bei etwas stärkerer Anlage zu viel lasteten, bei geringer Stärke aber dem Gewölbedruck nicht gewachsen wären, so erhalten sie frühe selbst wieder Stützen, indem nämlich von ihnen weg auf die stärkeren und etwas emporgeführten Strebepfeiler der Seitenschiffe leichte Mauern oder auch Bögen (Strebebögen) niedergespannt werden[1])

6. Eine dieser Zeit eigenthümliche Anlage bilden die Hallenkirchen, d. h. Kirchen mit gleich hohen Schiffen. Ihre Vorgänger haben dieselben in den ebenfalls hallenartig gebauten, geräumigen Krypten, sowie in den Kapitelsälen der Klöster. Als durch die Anwendung des Spitzbogens die Ueberwölbung der von solchen Anlagen bedingten verschiedenartigen und ausgedehnteren Räume keine Schwierigkeit mehr bot, konnte es an Versuchen nicht fehlen, jene so einfache, lichtvolle und weniger kostspielige Hallenform auch auf Kirchen anzuwenden[2]). Die Hochwände

---

1) In der St. Ulrichskirche in Regensburg ziehen sich von den Strebepfeilern der Seitenschiffe gegen jene des Mittelschiffes noch solche leichte Verbindungsmauern über das Dach hin.

2) Sehr viele solcher romanischer Hallenkirchen kommen besonders in Westphalen vor.

des Mittelschiffes fallen fort, die halb oder auch gleich breiten Seitenschiffe erhalten mit diesem die nämliche Höhe und ebenso halbe oder ganze Kreuzgewölbe, für die Beleuchtung des Innenraumes grössere Fenster, und nach Außen deckt die drei Schiffe ein gemeinsames Dach. Da jedoch diese Anordnung immerhin an grosser Einförmigkeit im ganzen Aufrisse und einer nicht zu umgehenden Schwerfälligkeit des Aeußeren, noch mehr aber an einer höchst unschönen und unnatürlichen Ueberhöhung der Gewölbstützen (Säulen oder Pfeiler) leidet, so konnte sie zu einer allgemeinen Verbreitung nicht wohl gelangen.

7. Vom Gewölbe wurde nach und nach die Anwendung des spitzen Bogens auch auf die übrigen Theile des Kirchenbaues übergetragen, wohl am frühesten auf die Arkadenbögen des Mittelschiffes; doch ist hier der Spitzbogen anfangs noch sehr niedrig, und fast dem Rundbogen sich nähernd.

8. Schon in altchristlichen Bauwerken treffen wir manchmal[1]) statt des halbrunden Chorschlusses den dreiseitigen; allein nur nach Außen, im Innern war die Form der Apsis die gewöhnliche. Die Versuche, auch diese den übrigen Räumen des Baues conform zu machen, führten jetzt vielfach zur Umwandlung des halbkreisförmigen Chorschlusses in den polygonen. Hiedurch aber war die nächste Veranlassung gegeben, bei grösseren Kirchen denselben überhaupt reicher zu gestalten; man legte in die Chorseiten selbst wieder eigne Kapellen, zog den Hauptaltar mehr in den Chor herein, und führte rings um ihn die Seitenschiffe weiter. Auf diese Weise bildeten sich ällmählig die Chorumgänge[2]) und der sogenannte Kapellenkranz. Da man zugleich in dieser Zeit mehr und mehr anfing, die Leiber und Reliquien der Heiligen mit ihren kostbaren Schreinen auf den Altären der Kirche selbst in eigenen Aufbauten zur grösseren Verehrung der Gläubigen unterzubringen, so wurden auch Krypten bald seltener, und die Chöre nicht mehr so hoch angelegt.

9. An den Fenstern dieser Periode zeigt sich bereits das Streben, die Mauermasse zu vermindern; sie werden höher, zuweilen auch weiter geöffnet, oder es reihen sich zwei, drei aneinander, im Spitzbogen geschlossen und mit einem gemeinsamen Bogen (der oft noch ein Rundbogen bleibt) überfangen. Auch die Durchbrechungen der Bogenfläche in Form eines Kreises, eines Drei- oder Vierblattes weisen schon auf die mannigfachen Gestaltungen der folgenden Zeit. Noch vermissen wir jedoch in diesen Fenstern die Vereinigung ihrer einzelnen Theile zu einem zusammenhängenden Ganzen. Die sog. Radfenster an der Fronte sind umfangreicher und mit Sorgfalt ausgeführt.

10. Besonderer Auszeichnung erfreuen sich die Portale. Ihre Leibungen werden tiefer, und mit ornamentirten Säulen, mit Standbildern und sonstigem Schmuck in

---

1) Siehe oben S. 35. Anmerk. 5.

2) Kreuser a. a. O. Bd. I. S. 93 weiset mit Recht noch auf einen andern Grund für das Entstehen dieser Chorumgänge hin, nämlich auf das Praktische bei den liturgischen Processionen.

reichster Zusammenstellung versehen, Diese Fülle der zierlichsten Formen erscheint aber geradezu unerschöpflich in dem jetzt schon meist spitzbogigen Schlusse des Portals und im Tympanon, das wie bisher mit Reliefdarstellungen oder statt dieser mit sinnig verschlungenem Pflanzenwerk sich bedeckt. Bezüglich der hier und an anderen Bautheilen vorkommenden Säulen bemerken wir Folgendes: Ihre Basis wird höher und reicher gegliedert, das Eckblatt bleibt entweder gänzlich weg, oder es erhält die eigentliche, breit und leicht geschwungene Blattform. Der Schaft wird in der verschiedensten Weise behandelt, bald rund, bald polygon, cannelirt oder gewunden und geflochten, flach oder durch Ringe getheilt. Die Kapitäle sind schlanker und kelchförmig, das sie umkleidende Blattwerk tritt in tieferer Unterarbeitung aus dem Kerne voller hervor.

11. Das Aeußere der Kirchen erhält ebenfalls durch die reichere Anwendung von Gallerieen, Blendbögen, Lesenen u. dgl., durch das kräftiger gegliederte, tiefer unterschnittene und aus dem Bau hervortretende Simswerk, vorzüglich aber durch die nun schon öfter vorkommenden Strebepfeiler grössere Abwechslung und lebhafte Bewegung. Die im Innern mit der Wölbung im Spitzbogen angebahnte aufstrebende Richtung des ganzen Baues findet nach außen noch bestimmteren Ausdruck in den Thürmen. Ihre Bedachung erhöht sich zu schlank emporsteigender Pyramide (Helm), während an den Ecken manchmal noch kleinere Thürmchen neben der mittleren Spitze angebracht sind. Dem gleichen Zuge folgen die Thürme über der Vierung. Auch die bereits hie und da vorkommende Ueberleitung der viereckigen Thurmanlage in das Achteck bezeichnet dieses zunehmende Ringen nach Erleichterung und Erhebung der Massen. Fenster und Schallöffnungen der Thürme werden spitzbogig geschlossen; der Rundbogenfries an den einzelnen Stockwerken, wie auch am Kirchengebäude selber wird ebenfalls öfter mit dem Spitzbogenfriese vertauscht, und so die Einheit der Theile mit dem Ganzen, uud des Aeußeren mit dem Innern bereits klar ausgesprochen.

12. Was die Behandlung des Ornamentes überhaupt betrifft, so zeichnet sich dieselbe durch reiche Phantasie, sowie Eleganz und technische Fertigkeit vortheilhaft aus. Während aber einerseits dieser Reichthum öfters in Spielerei und Ueberladung ausartet, zumal durch die Entlehnung fremder, z. B. maurischer Elemente, finden wir anderseits auch bereits die Einwirkung eines neuen Principes thätig. Es ist nicht mehr jenes rein subjective und willkürliche Nach- und Umgestalten der Naturformen, das uns hier, wie bisher in der romanischen Ornamentik, begegnet, sondern vielfach schon ein Suchen nach grösserer Naturwahrheit im Einzelnen und nach einer gewissen Gesetzmässigkeit der Form, ein Streben, das in der ebenso sinnigen als verstandesvollen, die Bildungsgesetze der Schöpfung gleichsam nachconstruirenden Ornamentik des gothischen Styles das Vollkommenste erreichte.

§ 15.
Charakteristik des romanischen Styles.

1. Aus dem bisher Gesagten mag leicht erkannt werden, daß seit dem Beginn des zweiten Jahrtausends die christliche Architektur gegenüber jener des ersten zu einer bedeutend höheren Entwicklungsstufe fortschreitet, es mag nun auf die Entfaltung des kirchlichen Grundplanes im Allgemeinen, oder auf die kunstgemässere Durchführung desselben im Einzelnen gesehen werden.

2. Es läßt sich aber die Charakteristik des romanischen Styles im Vergleiche mit dem altchristlichen in folgende Punkte zusammenfassen:

a) Keinerlei Neuerung im Wesentlichen des christlichen Kirchenbaues; weitaus vorherrschende Anwendung der Basilikenanlage.

b) Enger Anschluß an die überlieferten baulichen und ornamentalen Formen; bewußtes Streben nach freier Aneignung und Umbildung derselben, nach innerer Einheit und Harmonie des Ganzen und der Theile, ohne es jedoch hierin zur Vollendung zu bringen.

c) Grössere Uebereinstimmung des Aeußern mit dem Innern; sinnvolles Hervortreten der inneren Schönheit auch nach Außen und zwar zunächst im Portalbaue.

d) Ein durch den Gewölbe- und Thurmbau veranlaßtes allmähliges Aufgeben der horizontalen Linie und immer grössere Erhebung zur verticalen.

e) Vielfache Versuche, das Massenhafte, die Materie geistig zu durchdringen und zu beherrschen.

f) Noch vorherrschende Maurertechnik; im Innern die fast ausschließliche Zier der Malerei.

§ 16.
Historisches.

1. Da es besonders dem romanischen Style eigen ist, ein treues Abbild jenes Hineinlebens der Kirche in die einzelnen Nationen zu sein, wie das gerade in dieser Zeit mit aller Jugendfrische vor sich ging, so ist es erklärlich, daß er in diesen oder jenen Ländern auch manche mehr nationale Eigenthümlichkeiten aufweiset, mit denen die Kunstgeschichte ausführlicher sich zu befassen hätte. Auch jene der einzelnen Orden mit ihren so charakterisch ausgebildeten Satzungen treten in dieser wie der folgenden Epoche oft scharf ausgeprägt an den kirchlichen Bauten hervor, ein Umstand, der für die Beurtheilung derselben erst in neuerer Zeit mehr beachtet wurde[1]).

---

1) Wir weisen z. B. auf „Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates," herausgegeben v. Eitelberger, Stuttgart 1858. Bd. I. S. 7—18, woselbst in sehr eingehender

2. Unter den Ländern außerhalb Deutschland sehen wir zunächst auf Italien. Hier hielt man mit einer gewissen Unbeweglichkeit an dem Ueberkommenen fest. Die Hauptform bleibt fortan die Basilika, manchmal selbst in grosser fünfschiffiger Anlage, mit umfangreicher Krypta, glänzendem Getäfel, sorgfältig gegliederter, aber vielfach ganz unorganisch dem Baue gleichsam nur vorgestellter Façade, und isolirt stehendem Glockenthurme. Centralbauten sind seltener, jedoch immerhin verbreitet genug, um auch hier auf die Anwendung des Gewölbes in Basiliken einen fördernden Einfluß zu üben; ja gerade Italien hat nicht wenige Basiliken, in denen frühe das Langschiff mit aneinandergereihten Kuppelgewölben gedeckt wurde. Im nördlichen Italien (besonders in der Lombardei) zeigt sich grössere Selbstständigkeit, und seit dem 11. Jahrhunderte schon ein wenigstens im Innern einheitlich sich entwickelnder Pfeiler- und Gewölbebau. Unter den hervorragendsten Bauwerken nennen wir: St. Maria in Trastevere zu Rom, eine dreischiffige Basilika von bedeutender Grösse, durch Innocenz II. nach 1139 erbaut, mit 22 alten granitnen Säulen von ungleicher Stärke und Ordnung, mit halbrunder Apsis, wenig vortretendem Querschiff und flacher Decke; sodann die spätere, aber ähnlich angelegte Basilika St. Maria in Araceli auf dem Kapitol. Der Dom zu Pisa (1063) ist eine fünfschiffige flachgedeckte Basilika mit dreischiffigem Querbaue und einer Vierungskuppel, und mit Emporen; die Seitenschiffe haben Kreuzgewölbe[1]). Ein großartiger Centralbau, entsprechend seiner eigentlichen Bestimmung einer Hof- und Grabkirche der Dogen, ist der an die Zwölfapostelkirche in Constantinopel erinnernde großartige Bau von St. Markus in Venedig, ein gleicharmiges sog. griechisches Kreuz, mit fünf Kuppeln (voll. 1071). Schöne Muster gewölbter Basiliken sind der dreischiffige, mit einer Krypta versehene Dom zu Modena (1099—1184), St. Ambrogio in Mailand, welche Basilika in dieser Zeit ihr erhöhtes im Kreuz gewölbtes Mittelschiff und die hochstrebende Kuppel, so wie die gebündelten Pfeiler erhielt; ferners der Dom zu Parma (gegen Ende des 12. Jahrh.) mit ganz regelmässigem romanischen Grundrisse und schön durchgeführten Gewölbesystem, endlich der Dom zu Piacenza mit seiner hundertsäuligen Krypta. Stossen wir in den letztbezeichneten Bauten nur hie und da auf einzelne Formen spätromanischen Styls, so haben wir im Dom von Trient (1212) ein herrliches Muster eines ganz in deutscher Weise umgebildeten Uebergangsbaues.

Weise die Regel der Cisterzienser in ihrem Einflusse auf die Kunstübung dieses Ordens dargelegt ist. Vgl. auch Kraus „Gesch. d. christl. Kunst", Bd. II. S. 121—125 u. 164—168. — Bekannt ist, wie schon die Wahl des Ortes für Kloster und Kirche je nach dem Geiste der einzelnen Orden eine sehr verschiedene war.

1) Bekannt ist auch das großartige Baptisterium dieses Domes, ein Kuppelbau (1153) und der hängende Thurm, 1174 von Meister Wilhelm von Innsbruck erbaut; ob dieser Thurmbau ursprünglich so angelegt war, oder nur durch ein Ungeschick anfangs auf einer Seite sich senkte, und so der Seltsamkeit wegen fortgebaut wurde, ist immerhin zweifelhaft.

3. In Frankreich unterscheidet sich die Bauthätigkeit der südlichen Provinzen auffallend von jener der nördlichen. Im Süden schloß man unter dem Einflusse der zahlreichen antiken Baureste wie in Italien sich mehr an die überlieferten Formen an, bildete jedoch dieselben mit grosser Originalität weiter zum reichsten romanischen Style. Die Choranlagen sind äußerst mannigfaltig, flachgedeckte Schiffe selten, dagegen Tonnengewölbe die für diese Gegenden charakteristische Gewölbeform, die Pfeiler zierlich gegliedert, die Portale meist prächtig geschmückt, die Ornamente sinnig und leicht. Herrliche Bauten dieser Art sind die Kathedralen von Avignon und von Valencia, und jene von Clermont (frühes 12. Jahrh.) mit niederem Umgang und 4 Kapellen um den Chor. Wohl „eine der großartigsten Kirchen, welche der romanische Styl überhaupt hervorgebracht“ [1]), war die Abteikirche von Clugny (1089—1130), mit überaus schönem, regelmässigen Grundrisse, der eine lange Vorhalle, fünf Schiffe, ein grösseres und ein kleineres Querschiff gegen den Chor zu, und um diesen selbst Umgang und Kapellenkranz zeigt. Sie war mit der Vorhalle 500 rh. Fuß lang, 110 Fuß breit, und im Mittelschiff, dessen Gewölbe gegliederte Pfeiler trugen, 100 Fuß hoch [2]). Da, wie bekannt, alle Klöster des Benediktinerordens in der Congregation von Clugny ihre geistige Einigung und Leitung fanden, so ist erklärlich, welch unberechenbarer Einfluß auch auf die kirchliche Kunst jener Zeit von hier aus sich über den ganzen Occident geltend machte. Unter den Centralbauten nennen wir St. Front zu Perigueux (Ende des 11. Jahrh.), eine mit St. Markus in Venedig verwandte Anlage. Im Norden Frankreichs, welchen die Normannen inne hatten, entwickelte sich die christliche Architektur seit dem elften Jahrhunderte überraschend schnell, klar und bestimmt, und zu einer ungleich grösseren constructiven Einheit als im Süden. Gleich vom Anfang verband man hier mit der Basilika das Kreuzgewölbe, und verfolgte praktisch und einfach die daraus sich ergebenden Consequenzen. Daher ist es nicht zu wundern, daß gerade in diesen nördlichen Provinzen schon gegen Ende des zwölften Jahrhunderts der gothische Styl fast plötzlich, ohne langes Suchen und im Princip wie vollendet auftritt. Schöne Muster dieses romanischen Styles sind die Kathedrale zu Bayeux (12. Jahrh.) in ihren älteren Partien, und die Abteikirchen St. Etienne und St. Trinite zu Caen (Anfang des 12. Jahrh.) [3]).

---

1) Siehe W. Lübke, „Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart“. 3. Aufl. Leipzig, Seemann 1865. S. 432, woselbst der Grundriß.

2) In der Zeit der Revolution wurde sie verkauft und abgebrochen.

3) Hier mag es auch am Orte sein, kurz auf jene Bauthätigkeit hinzuweisen, welche im Oriente, in Jerusalem nämlich und von da aus an allen der Erinnerung heiligen Gegenden und Orten, mit der Herrschaft der Franken begann. Sie stellten überall die zerfallenen oder zu unansehnlichen Heiligthümer wieder her, und errichteten neue Kirchen und Klöster. Der Styl dieser Bauten ist selbstverständlich nur der spätromanische oder Uebergangsstyl, und zeigt größtentheils auf französische Meister. Vor Allem ist der staunenswerthe Neubau des noch heute

4. Nachdem Spanien das Joch der Maurenherrschaft siegreich abgeworfen, begann es gleichfalls mit erneuerter Liebe seine Kirchen wiederherzustellen und noch prächtiger zu bauen. Es geschah dieß anfänglich mehr durch französische Meister; auch die Bauwerke selbst weisen in den Eigenthümlichkeiten ihres Grund- und Aufrisses, wie z. B. in der Anlage reichgestalteter Chöre, in den Vierungskuppeln, und den Tonnengewölben auf den Einfluß von Südfrankreich hin. Nur in einzelnen Formen, wie in der spitzbogigen Behandlung des Tonnengewölbes, und in den Ornamenten ist der Einfluß auch der maurischen Architektur ersichtlich. Als hervorragende Kirchenbauten Spaniens sind zu nennen: die Kathedrale von Santiago de Compostella (12. Jahrh.), eine großartige dreischiffige Basilika mit Tonnengewölben im Mittelschiff, Kreuzgewölben in den Seitenschiffen, und mit ebenfalls dreischiffigem Querbaue von 212 Fuß Länge, halbrunden Chorschluß mit niederem Umgange und fünf Kapellen, einer zweischiffigen Krypta, Emporen, prachtvollem Portal, einer Vorhalle, und zwei viereckigen Thürmen an der Façade. Ferner die ältere Kathedrale von Salamanka, dreischiffig mit einer Vierungskuppel, spitzbogigen Arkaden und Kreuzgewölben (Anfang des 13. Jahrh.); die ähnlich angelegte Kathedrale von Zamora mit polygoner Hauptapsis, und jene von Tarragona; endlich St. Pablo zu Saragossa mit schweren Spitzbogenarkaden, und fünfseitiger Apsis mit niederem Umgange (13. Jahrh.).

stehenden Tempels vom heiligen Grabe zu Jerusalem anzuführen, der nun in seinem Umfange nicht bloß die Grabrotunde, sondern auch mehrere andere heilige Stätten aufnahm. Er erhielt (1140—1150) einen östlichen und westlichen Chorbau mit Umgang und Kapellen, Gewölbe und Kuppeln, Gallerieen auf vielgebündelten Pfeilern, schöne Portale und (1180) an der Südseite einen stattlichen Glockenthurm. (Siehe Sepp, „Jerusalem und das heilige Land". Bd. I. S. 344 ff.) In die Mitte des zwölften Jahrhunderts fällt auch die Erbauung der St. Annaabteikirche, eines schönen dreischiffigen und gewölbten Pfeilerbaues, mit drei, außen dreiseitig, im Innern rundbogig geschlossenen Apsiden, einer Kuppel über der Vierung, und mit einer Krypta (Geburtsgrotte Mariä). Sie wird nunmehr zu Ehren der unbefleckten Empfängniß Mariä wiederhergestellt. (Ders., a. a. O. S. 550 ff.) Wir nennen noch die Grabkirche Mariä im Thale Josaphat (Ders., a. a. O. S. 557 ff.), die jetzt in Ruinen liegende und gleichfalls dem Uebergangsstyle angehörige Kirche zu Bire, anderthalb Stunden von Jerusalem (Ders., a. a. O. Bd. II. S. 19) und die St. Johanneskirche in Samaria mit der Krypta und dem Grabe St. Johannes des Täufers (Ders., a. a. O. S. 55 ff.).

Was die neubyzantinischen Bauten betrifft, so ist die mit der Trennung vom Centrum der Kirche eintretende Erlahmung auch in der Architektur auffallend. Keinerlei neue Gestaltung, keine Weiterbildung, sondern nur ein selbstgenügliches Festhalten am Bisherigen, und ein gewisses Spielen mit äußerlichem Pomp und bizarren Formen. Der Grundriß bleibt das griechische Kreuz, mit Kuppeln über seinen Hauptpunkten ausgezeichnet, der ganze Bau im Innern mehr niedrig und gedrückt. Eine höhere, kunstgemässe Entfaltung ist auch in den folgenden Jahrhunderten nicht erkennbar, vielmehr eine zunehmende Abartung, und bietet hievon ein bezeichnendes Bild die mehr und mehr wachsende Zahl und immer sinnlosere Form der über dem Baue gethürmten Kuppeln, „einem seltsam geformten Knäuel glitzernder Riesenpilze vergleichbar" (Kugler).

5. Wie die Kirchenbauten Spaniens ihren Zusammenhang mit Südfrankreich bezeugen, so die in England jenen mit dem nördlichen Frankreich. Ein eigentlich innerer Fortschritt ist in diesen kirchlichen Bauwerken nicht zu erkennen; doch haben sie manch Eigenthümliches, wie z. B. geradlinigen Chorschluß, Vorschiebung des Querschiffes gegen die Mitte des Hauptschiffes, massige Rundpfeiler, reiche Holzdecken[1]) und vorherrschend ausgebildete lineare (geometrische) Ornamente. Als Muster dieser Bauweise führen wir an: die Kathedralen von Durham, und von Peterborough (Ende des 12. Jahrh.).

6. Langsamer als in Frankreich, aber ebenso selbstständig, und viel gediegener ging die Fortentwicklung des romanischen Styles aus der Basilika, und weiterhin zum gothischen, in Deutschland vor sich. Doch ist auch hier diese Entwicklung nicht überall dieselbe. Während in den sächsischen, fränkischen und bayerischen Ländern noch bis in's zwölfte Jahrhundert mit einer gewissen Zähigkeit an der flachen Decke, an der Anwendung von Säulen oder Pfeilern, einfach oder im Wechsel, an einem klar schematischen Grundrisse, grosser Schlichtheit der äußeren Durchführung und selbst des Ornamentes festgehalten wird, tritt am Rheine schon im elften Jahrhunderte der Gewölbebau mit aller Consequenz auf; dazu eine bewunderswerthe Vielgestaltigkeit des Grundrisses, Ausschmückung des ganzen Aufbaues, zumal auch im Aeußern, reiche Thurmanlage, zierliche Ornamentik. Besondere Schönheit und technische Vollendung zeigen die deutschen Uebergangsbauten. Es würde zu weit führen und unserer Absicht nicht entsprechen, wollten hier auch nur übersichtlich die wichtigsten romanischen Kirchen Deutschlands aufgeführt werden[2]). Es genüge, einige namhaft zu machen. In den nördlichen Ländern: die St. Michaelskirche in Hildesheim (1033, erneuert 1184), eine Basilika mit zwei Chören und Querschiffen, zwei Vierungsthürmen, einem achteckigen Treppenthurme an den Giebelseiten der Querschiffe, und noch erhaltener prächtig gemalter Holzdecke; ferner der Dom (1061 gegründet) und St. Godehard (1133), beide mit wechselnden Säulen und Pfeilern; letztere Kirche, wie St. Michael, hat auch einen Umgang um einen der Chöre. Der Dom zu Braunschweig (1171) ist ein Beispiel eines durchgeführten Gewölbebaues mit einfachen Pfeilern. Unter den vielen in Westphalen vorkommenden gewölbten Hallenkirchen nennen wir die 1017 erbaute, nun restaurirte St. Bartholomäuskapelle in Paderborn, und den Dom daselbst, 1143 als geradlinig schließende Pfeilerbasilika mit zwei Querschiffen, Krypta und massigem Thurme angelegt, im 13. Jahrh. aber zu einer Hallenkirche des Uebergangsstyles um=

1) Offenbar ein Festhalten an dem von den nördlichen Völkern und besonders in England und Irland früher so beliebten künstlichen Holzbaue.

2) Außer den kunstgeschichtlichen Werken von Kugler, Springer, Lübke, Schnaase u. A. wird für das Studium nützlich sein: Otte, „Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart", und „Dess. Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters". Dann: Fr. Bock, „Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters".

gebaut. Den ersten Rang unter den westphälischen Kirchen nimmt jedoch der im Uebergangsstyle erneuerte Dom zu Münster ein (1225—1261), eine gewölbte Pfeilerbasilika mit zwei Chören, im Ostchore mit Umgang und fünfseitigem Schluß. Herrliche romanische Bauten begegnen uns in den Ländern, die sich dem Rhein entlang, von der Mündung bis zu seinem Ursprunge, hinziehen. Einer der größten romanischen Bauten Deutschlands ist der Dom zu Mainz, anfangs wohl flachgedeckt, doch nach dem Brande von 1081 oder 1137 gewölbt[1]), mit doppelten Chören, Krypta, westlichem Querschiff, zwei Kuppelthürmen, und je zwei Thürmen zu den Seiten der Chöre. Diesem wenigstens gleich stehet der Kaiserdom zu Speyer, 1030 gegründet, nach den Bränden von 1137 und 1158 erneuert und gewölbt; ähnliche Anlage hat das Münster zu Worms, ebenfalls im 12. Jahrh. umgebaut und 1181 consecrirt. Reich entwickelt und auf durchgängige Wölbung bereits angelegt, ist die Abteikirche in Laach, 1156 vollendet; während in den vorher genannten Bauten für die Einwölbung des Mittelschiffes immer ein Hauptpfeiler übergangen erscheint, um Quadrate herzustellen, bilden hier die Grundlage schon Rechtecke. Noch höhere Originalität in ihren Grundrissen zeigen die romanischen Kirchen Kölns: Maria im Kapitol, St. Apostel, und Groß St. Martin, zumeist aber St. Gereon, im 13. Jahrh. im Uebergangsstyle umgebaut. Ebenfalls in der Uebergangsperiode vollendet ist das Münster zu Bonn, das mit seinen polygon schließenden Querarmen und dem mächtigen hochbehelmten Achteckthurme über der Vierung, mit der zierlich gegliederten östlichen Apsis, flankirt von kräftigen, viereckigen Thürmen, mit seinen zwei westlichen Thürmen, den im Schiffe bereits angewendeten Strebebögen, dann dem auf reich geformten Pfeilern schlank aufsteigenden spitzbogigen Gewölbe im Innern, einen höchst stattlichen Anblick bietet. Ein ausgezeichnetes Denkmal des Uebergangsstyles müssen wir noch nennen, den Dom zu Limburg mit sieben Thürmen, wahrscheinlich 1235 vollendet und in neuester Zeit, wie so manche der eben genannten Kirchen glücklich restaurirt. Aber auch das südliche Deutschland und die Länder links und rechts der Donau, selbst bis nach Ungarn, haben hochinteressante und prächtige Denkmale des romanischen Styles aufzuweisen[2]), und gerade in den österreichischen Ländern tritt nach den neueren Veröffentlichungen[3]) ein vielfach unge-

1) Die jetzigen spitzbogigen Gewölbe gehören wie die Ausführung des Querschiffes dem 13. Jahrhundert an. Merkwürdig ist an diesem Dome die grosse Verschiedenheit des Baumaterials.

2) Es möge besonders auf die durchaus gewölbte romanische St. Veitskirche in Ellwangen (1124) hingewiesen sein, die vor einiger Zeit eine eben so vollständige als über die romanische Bauweise selbst sehr instructive Beschreibung gefunden: „Die ehemalige Benedictiner-Abteikirche zum hl. Vitus in Ellwangen" von Dr. Schwarz. Stuttgart, 1882.

3) Wir meinen hier die Jahrbücher der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale in den österreich. Kaiserstaaten; die Mittheilungen derselben Kommission, in Monatheften; „die mittelalterlichen Kunstdenkmale Oesterreichs" von Eitelberger u. a. m.

ahnter Reichthum an solchen Bauten auf, die besonders nach ihrer ornamentalen Seite zu den schönsten des romanischen Styles überhaupt zählen. Wir erinnern an die Cisterzienserkirchen Heiligenkreuz und Lilienfeld in Oesterreich, erstere ein noch streng und consequent entwickelter Gewölbebau, letztere ein reicher Uebergangsbau, und an die prachtvolle Benediktinerabteikirche Trebitsch in Mähren, welche ebenfalls dieser späteren Entwicklung angehört, sowie an die Kirche St. Jack, das Hauptwerk kirchlicher Architektur in Ungarn.

Indem wir in Bayern selbst die bekannteren Bauwerke: als den Dom zu Bamberg, zwischen 1004—1012 von Kaiser Heinrich dem Heiligen erbaut, im 13. Jahrh. zu seiner jetzigen Gestalt gebracht, St. Michael, 1019 von demselben Heiligen gestiftet, später wiederholt erneuert, und die flachgedeckte Säulenbasilika St. Jakob (1073—1109) daselbst, ferners den Dom (1133—1139) und die gleichzeitige Schottenkirche in Würzburg, die Stiftskirche in Aschaffenburg (1116—1120), den Dom zu Freising (1159—1205), die Conventskirche des Klosters Heilsbronn (1132) in der Nähe von Nürnberg, dann die interessante Doppelkapelle auf der Burg in Nürnberg 12. Jahrh.), die zweischiffige im Spitzbogen gewölbte Euchariuskapelle, und die gleichfalls im Uebergangsstyle erbaute St. Sebalduskirche dortselbst (13. Jahrh.) nur erwähnen [1]), bezeichnen wir mehr zur Uebersicht als zur ausführlich kunstgeschichtlichen Beschreibung die wichtigeren Baudenkmale des romanischen Styles in der Diöcese Regensburg.

Wir nennen vor allen zwei kleinere, vielleicht noch dem ersten Jahrtausend angehörige Kirchen: St. Aegyd in Schönfeld bei Altenthan, und St. Aegyd auf dem Kreuzhofe bei Sarching, beide unweit Regensburg. Erstere, aus Quadern gebaut, mit ungeschmückter Apsis, sehr kleinen rundbogigen Fenstern, einer auf viereckigem Pfeiler erbauten und unterwölbten Empore (daran sich Steinmetzzeichen finden), einer rundbogigen Thüre, welche im Tympanon ein Kreuz ältester Form zeigt, und einfachem Dachsimse. Nach einem gruftartigen Unterbaue zu schließen, möchte sie früher zur Burgkapelle gedient haben. Die zweitgenannte Kirche hat eine ähnliche Anlage, und erinnert in Vielem an den sogenannten alten Dom in Regensburg.

Unter die romanischen Bauwerke des elften Jahrhunderts zählen wir a) die Kirche des ehemaligen Reichsstifts Obermünster zu Regensburg [2]), durch Heinrich den Heiligen von Grund aus erneuert (1010), eine dreischiffige, flachgedeckte, in den Seitenschiffen

---

1) Wir empfehlen Dr. J. Sighart's „Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart", München, lit.-artist. Anst. 1862, ob ihrer eingehenden und durch viele Abbildungen sehr belehrenden Beschreibung zahlreicher Werke der Architektur, Bildnerei und Malerei aller Epochen, ganz besonders zum Studium.

2) Nicht leicht vermag irgend eine Stadt Deutschlands für jeden Zweig christlicher Kunst so mannigfaltige Repräsentationen aus jeder Epoche zu bieten, wie Regensburg; als recht brauchbarer und anregender Wegweiser hierin dienet: A. Niedermayer, „Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg". Landshut, Thomann, 1857, und Hugo Graf v. Walderndorff, „Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart". 4. Aufl., Regensburg, Pustet, 1896. (Mit zahlreichen, guten Abbildungen).

mit Kreuzgewölben versehene Pfeilerbasilika mit östlicher Apsis; links von dieser endet jetzt das nördliche Seitenschiff in einer Kapelle, mit kleinerer Apsis, dereinst die Zelle des sel. Merchertach, der hier als Inclusus lebte (1040—1080). Der westliche Theil der Basilika mit Querschiff und Apsis wurde späterhin vielfach umgebaut. Bemerkenswerth ist der in seinem untern Stockwerke wohl noch ältere, isolirt stehende Glockenthurm. b) Das nach der Tradition von demselben heil. Kaiser gegründete Chammünster, mit wechselnden Säulen und massigen achteckigen Pfeilern, einfachen Rundbogenfenstern und zwei Viereckthürmen im Osten. Der Chorbau, sowie die Netzgewölbe der Schiffe, und die Erweiterung der Fenster stammen aus dem 15. Jahrhundert. c) St. Emmeram in Regensburg läßt trotz der vielen verheerenden Brände und der modernen Verschönerungen die alte romanische Anlage noch vollkommen erkennen. Es ist diese Kirche eine grosse dreischiffige Pfeilerbasilika mit zwei nun abgebrochenen Westthürmen, mit gewölbten Seitenschiffen und ehemals flachgedecktem Mittelschiffe, mit drei Apsiden im Osten, und einem Querschiffe und zweiten Chor im Westen[1]). Sie hat zwei Krypten; die eine, unter dem östlichen Chore angebaut, ist die des heiligen Abtes Romuald, von ihm selbst mit fünf Altären errichtet, 980 vom hl. Wolfgang consecrirt, jetzt viel verändert[2]); wohlerhalten ist die des hl. Wolfgang unter dem Westchore, durch Abt Reginward (reg. 1049 bis 1063) erbaut, ein Viereck, durch 16 runde und achteckige Säulen mit einfachen leichtornamentirten Würfelcapitälen in fünf Schiffe geschieden, mit Kreuzgewölben gedeckt, und durch Wandnischen belebt[3]). Links und rechts an dieser Krypta standen ehemals die Thürme; zwei Stockwerke des nördlichen stehen noch als kleine gewölbte Kapellen. Gleichfalls unter Reginward wurde an der Nordseite der Kirche die Vorhalle gebaut, doppelt getheilt, und mit Kreuzgewölben versehen, welche durch zwei freistehende und sechs Wandpfeiler romanischer Form getragen sind; auch hier kamen jene Wandnischen wieder zur Anwendung, wie sie ähnlich schon am alten Dome sich finden. d) In dieser Zeit stellen wir auch die St. Jakobskirche in Plattling, durch starke granitne Pfeiler in drei Schiffe getheilt, und im mittleren flachgedeckt; ihr Chorbau gehört einer späteren Zeit an[4]). e) Unter den vielen kleineren Bauten nennen wir besonders Gögging[5]) bei Neustadt a. d. Donau, einschiffig und flach gedeckt, doch wegen seines figurenreichen symbolischen Portalschmuckes bemerkenswerth[6]).

Von den romanischen Bauten des zwölften Jahrhunderts stehet als Muster

1) Die östlichen Bautheile sind die ältesten; die übrigen gehören der Erneuerung in der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. an. Die Hauptmauern des Mittelschiffes zeigen über dem jetzigen Holzgewölbe noch die romanischen Wandgurten und Träger des Tabulats; auf den Gewölben der Seitenschiffe fanden sich noch jüngst interessante gebrannte Thonplatten mit romanischen Ornamenten.

2) Die interessante Beschreibung ihrer ursprünglichen Gestalt durch den fast gleichzeitigen Arnold von St. Emmeram (lib. II. de miracl. S. Emmerami et mem. cultor. ejus.) siehe abgedruckt bei Sighart, „Gesch. der bild. Künste“, S. 63., wo sie übrigens irrthümlich auf die Krypta des hl. Wolfgang bezogen wird.

3) Sighart a. a. O. glaubt, daß die Krypta im 12. Jahrh. erneuert worden.

4) Sie ist nun gelungen restaurirt.

5) Schon 1128 urkundlich erwähnt, als zum Kloster Weltenburg gehörig.

6) Abbildung bei Sighart a. a. O. S. 187.

dieses Styles in der Diöcese obenan a) das Münster zu Biburg[1]) 1125—1150 erbaut; die jetzigen reichen Gewölbe gehören in spätere Zeit[2]). b) Ebenfalls in Niederbayern, in der Altstadt Straubings, auf dem hochangelegten Friedhofe daselbst, einem Raume, der noch mehrere andere interessante Kapellenbauten in sich vereiniget, erhebt sich die Pfarrkirche St. Peter, ein Quadernbau, dreischiffig, mit einem östlichen Querschiffe, mit Tonnengewölben, zwei Thürmen, von denen jedoch nur einer ausgebaut, einem herrlichen Portale[3]), schönem Rundbogenfriese, und drei stark vortretenden Apsiden. c) Auch die benachbarte Pfarrkirche von Aiterhofen ist eine romanische dreischiffige und gewölbte Basilika, mit einem ausgebauten, fünfstöckigen, in schöner pyramidaler Spitze schliessenden Thurme an der nördlichen Frontseite, und verzierter Apsis[4]). d) Ein dreischiffiger, ehemals flachgedeckter, aus Quadern aufgeführter Pfeilerbau mit Querschiff und reichem Portale ist die Prämonstratenserkirche zu Windberg in Niederb. (1142—1167). e) Von den übrigen zahlreichen Bauten Niederbayerns sei noch genannt: Pfaffmünster schon im Jahre 731 von Herzog Odilo II. gegr., nach 1156 neugebaut. f) Von Bedeutung ist auch die Pfarrkirche von Pförring in Oberbayern, ganz aus Quadern gebaut, einschiffig, aber links und rechts von dem Chore mit einer Nebenkapelle, deren jede in einer Apsis neben der grossen und zierlich gegliederten Hauptapsis schließt und über sich einen schön entwickelten romanischen Thurm von sechs Stockwerken trägt. g) Auch die Pfarrkirche zu Ainau, ein einschiffiger Bau mit hübschem Portale, nunmehr restaurirt, gehört hieher. h) Unter den oberpfälzischen romanischen Kirchen nennen wir Prüfening, 1109 durch den hl. Otto[5]) erbaut, dreischiffig mit Pfeilern, gewölbt, mit einem Querschiffe, zwei östlichen Thürmen, und drei Apsiden; dann Eicholding bei Riedenburg, ein interessanter einschiffiger Quadernbau; Friedersried in der Pfarrei Neukirchen—Balbini mit spätgothischem Chorbau; die jetzige Pfarrkirche Münchsmünster, die gleichfalls wie St. Jakob ein sehr bedeutendes Portal hatte (Theile davon noch im Nationalmuseum in München). In Regensburg selbst aber: i) die St. Leonhardskirche, ein dreischiffiger Hallenbau, mit wechselnden Pfeilern und Säulen, Tonnengewölben und westlicher Empore. Sie war Templerkirche und gehört wohl dem Anfang des 12. Jahrh. an. k) Vielbeschrieben ist die ehemalige Schottenkirche St. Jakob, 1111 consecrirt, aber bis auf die beiden Thürme 1148—1157 erneuert, eine dreischiffige Säulenbasilika mit flachgedecktem Mittelschiffe, mit Gewölben in Chor, Seitenschiffen und im Querschiffe, das im Westen sich vorlegt und auf massigen Säulen, eine interessante Empore bildet; sie hat drei Apsiden, und außer

---

1) Taf. I. 2. und Taf. II. — Kapitäle vom Portalbaue daselbst siehe bei Sighart a. a. O. S. 178.

2) Im Grundrisse wurden nur Kreuzgewölbe angedeutet.

3) Abgebildet bei Sighart a. a. O. S. 186. — Die Kirche ist jetzt im Innern und Aeußern restaurirt, die Thürme sind ausgebaut.

4) Taf. III. 10. — Der Thurmschluß ist nun leider durch eine neuerliche Restauration völlig verunstaltet.

5) Noch an fünfzehn andere grössere und fünf kleinere Klöster und Kirchen hat der heilige Otto von Bamberg von 1106—1139 theils neugegründet, theils erneuert, wie St. Jakob und Michelsberg in Bamberg, Michelfeld, Heilsbronn, Weissenohr, Ensdorf, Mallersdorf, Allerspach, Osterhofen, Biburg, Münchsmünster, Windberg, Langheim und Herrnaurach. Vgl. Sighart a. a. O. S. 79 ff.

dem bereits oben[1]) geschilderten nördlichen Portale noch ein zweites reichgeschmücktes im Süden, vom Kreuzgange[2]) her. l) Niedermünster, die jetzige Dompfarrkirche, eine dreischiffige Pfeilerbasilika, wurde in dieser Zeit (1152) erneuert, aber später durch mancherlei Einbauten und die Einwölbung des Mittelschiffes vielfach verändert. m) Ein höchst interessanter Centralbau ist die zu Ehren aller Heiligen von Bischof Hartwig II. (1155—1164) für ihn selbst gebaute Grabkirche im Domkreuzgange, ein Quadrat mit halbkreisförmigen Vorlagen an jeder Seite, darüber der achteckige Kuppelthurm[3]).

Aus der Zeit des spätromanischen oder Uebergangsstyles ist a) als eines der seltensten Bauwerke hervorzuheben: St. Ulrich zu Regensburg, die alte Dompfarre, wohl gegen Mitte des 13. Jahrh. gebaut, ein Rechteck mit geradlinigem Chorschlusse und Gallerieen über den schmalen Seitenschiffen, einer geräumigen Empore im Westen, und zwei Thürmen an der Façade[4]). Der ganze Bau mit Ausnahme des 42′ weiten Mittelraumes ist mit Kreuzgewölben versehen. Spitzbogen und Rundbogen wechseln. Besonders zierlich und schlank sind die Säulen der Empore, die der Gallerieen sind kurz und gebündelt[5]). b) Auch St. Aegyd (St. Gilgen), welches schon 1210 den Deutschherren übergeben wird, gehört mit seinen drei gewölbten Schiffen hieher[6]), sein Chorbau aber in die nächste Periode. c) Ebenso der Kreuzgang des Stiftes St Emmeram, mit seinen reichen Portalen, vielgestaltigen Säulen und Schlußsteinen, dieses wundervolle Werk der schon im 11. und 12. Jahrh. in Deutschland berühmten Bauhütte des Klosters[7]). d) Außer Regensburg nennen wir die St. Afrakapelle in Seligenthal (Landshut), und die alte Pfarrkirche Nabburgs: Perschen; letztere ist dreischiffig, hat Pfeiler mit spitzbogigen Arkaden, einen geradlinigen Chorschluß, und zwei Thürme im Westen. Von Bedeutung ist auch die nahe Kirchhofkapelle, ein mit einem Kugelgewölbe gedeckter Rundbau mit eigener halbrunder Apsis, und einer Krypta als Ossarium.

III. Artikel.

Gothischer Styl.

§ 17.

Ursprung, Name, Zeit.

1. Der gothische Styl ist die consequente und allseitige Durchbildung eines

---

1) Seite 55. Anmerk. 1.

2) Vom Kreuzgange sind zahlreiche und schöne Reste, als Kapitäle, Friese, Bögen u. dgl. aufbewahrt, und nunmehr zum Theil für die Einrichtung der vor einigen Jahren durchaus restaurirten Kirche verwendet; der jetzt stehende Kreuzgang gehört der gothischen Zeit an.

3) Abbild. bei Walderdorff l. c. S. 179.

4) Der letzte derselben wurde wegen Baufälligkeit und schädigenden Druckes auf den ganzen Westbau abgetragen.

5) Weitere Beschreibung und Abbildung des Innern siehe bei Sighart a. a. O. S. 220 ff. und Walderdorff l. c. S. 186.

6) Als Jahr der Consecr. wird gewöhnlich schon 1172 angeführt.

7) Abbildungen aus dem Kreuzgange siehe bei Sighart a. a. O. S. 222—226 u. Walderdorff l. c. S. 361 ff.

Princips, das nicht da oder dort zufällig erfunden, sondern durch den früheren Styl organisch vorbereitet worden ist; er ist das Endresultat des im romanischen Style immer lebhafter hervortretenden Strebens nach dem vollkommenen Ausdrucke der Einheit zwischen dem Ganzen und den Theilen, dem Innern und dem Aeußern des kirchlichen Baues. Daraus erhellet der innere Zusammenhang der beiden Style, wie denn auch ihre Zeit in engster Verbindung steht.

2. Obwohl in Frankreich zuerst auftretend, fand er doch seine eigentliche und volle Herausbildung erst in Deutschland. Daher im Mittelalter die beiden Namen „opus Francigenum", aber noch öfter „deutscher Styl". In Italien erhielt er mit dem Beginne der Renaissance den verächtlich sein sollenden Namen „gothischer Styl", d. h. barbarischer (für den Italiener damals = deutscher) Styl. Wir wählen als den gebräuchlichsten diesen. Andere Namen sind: Spitzbogenstyl, Ogivarchitektur (Stützenarchitektur), auch romantischer, oder germanischer Styl.

3. Seine Zeit reicht vom 13. bis 16. Jahrhunderte und zerfällt, wenn wir mehr Deutschland im Auge behalten, naturgemäß in drei Perioden: a) in die des frühgothischen, strengen, constructiven Styls, dessen Charakter: bestimmtes Hervorstellen des Gesetzes, und Einfachheit der Formen ist, — das 13. Jahrhundert; b) in die des durchgebildeten, constructiv-decorativen Styls, — das 14. Jahrhundert und besonders dessen erste Hälfte; c) in die des spätgothischen, bald ausartenden, spielend-decorativen Styls, — das 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

§ 18.

Die gothische Kirche [1]).

1. Aus dem Bisherigen leuchtet ein, daß eine Aenderung in den wesentlichen Grundzügen des Kirchenbau's in diesem neuen Style ebenso wenig zulässig war, wie im vorhergehenden romanischen. Die Tradition galt auch hier heilig.

2. Jener Rhythmus des Grundrisses, wie er bereits vielfach in den romanischen Kirchen angestrebt ist, gestaltet sich in der gothischen Kirche zur schönsten Einheit aller Theile; dasselbe ist der Fall im Aufrisse. Das Centrum dieser Einheit aber liegt da, wo auch das Centrum aller geistigen Bewegung zu suchen, im Chore. Des Chores „Maaß und Gerechtigkeit" ist die Norm des ganzen Baues [2]). Was seine Form betrifft, so ist selbe aus den schon bei der

---

1) Vergl. Taf. I. 3. Grundriß des Regensb. Domes.

2) „Das Gebäude hat seine gar genauen Regeln und gesetzte Eintheilung, da sich alle Glieder nach dem ganzen Werke und das ganze Werk hinwiederum nach den Gliedern richten muß. Der Chor ist das Fundament und die Grundregel des ganzen Gebäudes, nach dessen Weite nicht nur die Stärke der Umfassungsmauern, der Strebepfeiler, die Weite der

Beschreibung des Uebergangsstyles dargelegten Gründen die polygone; der Chor ist entweder dreiseitig aus dem Acht=, Zehn=, oder Sechseck, oder fünfseitig aus dem Acht=, Neun=, Zehn=, oder Zwölfeck, oder sechsseitig aus dem Achteck und Zwölfeck, oder siebenseitig aus dem Zehn=, Zwölf=, oder Vierzehneck, oder neunseitig aus dem Sechszehn= und Achtzehneck, oder zwölfseitig aus dem Vierundzwanzigeck. Auch geradlinige Chorschlüsse kommen vor. Krypten werden selten mehr angelegt, wohl aber bestehende gothisch umgebaut [1]).

3. Bei grösseren Kirchen setzen sich, wie bereits bemerkt, die Seitenschiffe als Umgang um den durch eine Umschließungsmauer geschiedenen Chor fort; zwischen den Pfeilern des polygonen Schlusses aber bildet sich öfter ein reicher Kapellenkranz, wovon die mittlere Kapelle meist U. L. Frau geweiht ist, wahrhaft ein würdiger Kranz, die schönste Krone um das Haupt des Herrn [2]). Von den im Kreise sich zusammenreihenden Pfeilern steigen die Gewölberippen zu einem gemeinsamen Mittelpunkte auf, und verbinden so durch die Weise der Ueberwölbung die einzelnen Kapellen und den Umgang und den Chor zu einer harmonischen Einheit. Unter diesem Centrum steht der Altar.

4. Die spitzbogigen Gewölbe des Chores und des ganzen Baues erscheinen eingespannt in das starke Gerippe ihrer Gurten und erhalten durch deren Zusammenstellung ihre Form und Benennung. So gibt es Kreuzgewölbe, Netz= (Taf. IV. 12.) und Stern= (Taf. IV. 13.) und Strahlengewölbe (Taf. IV. 14.), deren Form ihr Name erklärt. Die complicirteren Gewölbeformen gehören besonders der späten gothischen Zeit an. Die Form dieser Rippen ist anfänglich mehr in einfachen, runden oder ovalen oder geraden Linien profilirt; in der Blüthezeit zeigen sie tiefe Einkehlungen, und der unterste Rundstab bekömmt gewöhnlich die Birnenform; später werden sie wieder einfacher, flacher an den Seiten, und tief herabhängend (Taf. IV. 3. 6.). Ein mit Blattwerk, heraldischen oder symbolischen Darstellungen geschmückter Schlußstein

---

Fenster, sondern auch aus der gefundenen Mauerdicke alle Bretter (d. i. Formen, Chablonen) zu den Simsen und Gliedern des Werks gesucht werden." A. Reichensperger, „Vermischte Schriften über christl. Kunst". Leipzig, 1856. S. 132. (Diese Stelle aus einem mittelalterlichen Manuscripte über den Chorschluß.) Das im selben Werke bekannt gegebene Manuscript, Meister L. Lachers Unterweisung an seinen Sohn Moritz, vom Jahre 1516 ist ein merkwürdiger Beitrag zur Erhärtung der Meinung Jener, welche die strenge Geometerie, den sogenannten goldenen Schnitt u. dgl., aus gothischen Gebäuden oft mit vielem Scharfsinne aus diesen selbst zu entwickeln versuchen. Jedenfalls zeigt das vielfache Gelingen solchen Bemühens für die genaue Einheit der Anlagen, wenn auch die Lehre von den sogenannten Geheimnißzahlen weniger begründet ist, wie denn bei den Steinmetzen überhaupt mehr das Praktische des Construirens maßgebend war.

1) So die durch 20 Säulen in 7 Schiffe getheilte Krypta auf dem Nonnberge in Salzburg mit reichem Netzgewölbe, im Jahre 1475.

2) Der Dom zu Prag hat fünf, jener zu Köln und Chartres sieben, das Münster zu Freiburg vierzehn Kapellen um den Chor.

faßt im Scheitel des Gewölbes die Rippen, aber damit auch alle einzelnen von unten aufsteigenden Stützen als Ein constructives Ganzes zusammen.

5. Die Halbsäulen oder Dienste, welche die Ausgangspunkte dieser Gewölbrippen sowohl auf der Seite des Mittelschiffes, als auch auf jener der Seitenschiffe von unten stützen, sodann die von den anstossenden Arkadenwölbungen sich herabziehenden ähnlichen Gliederungen legen sich um die Pfeiler organisch an, und bilden so von vier Seiten dieselben zu Pfeilerbündeln, aus welchen wie die einzelnen Halme aus einer Garbe, all' diese Glieder aufwärts steigen, um in der Höhe sich mannigfaltig zu neigen und zu zertheilen[1]). Die Pfeiler (Taf. IV. 15.) selbst haben in der früheren Zeit eine polygone Basis, selten mehr viereckigen Kern, oben um den ganzen Pfeilerbündel ziehen sich die reich mit Blattwerk versehenen Kapitäle. In der Blüthezeit ist der Grundriß des Pfeilers ein über Eck gestelltes Viereck mit abgekanteten Ecken, wodurch auch der Ausblick in die einzelnen Räume der Schiffe erleichtert wird; auf dieser Basis stehen die polygonen Sockel der Dienste, welche reich mit Hohlkehlen dem Kern des Pfeilers sich einfügen; die Kapitäle (Taf. IV. 16. 17. 18.) sind kelchförmig und leichter umsäumt, von natürlich gearbeitetem, einheimischen Laubwerk (z. B. in Deutschland Weinlaub, Epheu und Hopfen, Kreuzkraut, Stechpalme, Rose, Mohn u. s. f.)[2]). In der späteren Zeit werden die Pfeiler achteckig, ziemlich weit gestellt und die Gurten entsteigen denselben oft mit Weglassung der tragenden Dienste und deren Kapitäle. — Das Spitzbogengewölbe erlaubte es, wie schon früher bemerkt, daß die Pfeiler je nach Bedürfniß enger oder weiter gestellt, und die Rechtecke des Mittelschiffes ebenso leicht wie die Quadrate der Seitenschiffe überwölbt wurden. Dadurch wurde jeder Pfeiler des Baues gleichmässig benützt und grosse Einheit und Bewegtheit in die Constructionstheile und ihre Stellung gebracht.

6. Durch die allseitige Ausbildung dieses Gewölbesystems löste sich für's Erste die Masse der Mauer immer mehr, so daß sie nur als leichte Füllung zwischen diesen constructiven Haupttheilen, als dem wohlgebauten Gerippe des ganzen Organismus eingefügt erscheint; für's zweite hoben sich diese, wie befreit von dem hemmenden Drucke, immer freier nach oben und brachten in den Bau die vorherrschend verticale Richtung statt der früheren mehr horizontalen; die grossen Flächen der Wände verschwanden immer mehr, vorzüglich durch die zunehmende Erweiterung der Fenster.

---

1) Gliederung des Pfeilers und Form des Gewölbes stehen darum im engen Zusammenhange.

2) Gleichwohl ist auch hier von blosser Copirung der Natur nicht die Rede; im gothischen Style ist das Ornament wie im romanischen freie Reproduction des Natürlichen. Diese Nachschöpfung aber ist nun nicht mehr vorwiegende Thätigkeit der Phantasie, sondern des Verstandes. Dieser sucht aus der Mannigfaltigkeit die Einheit, gleichsam das den Gestalten vom Schöpfer zu Grunde gelegte Gesetz aufzufinden, und frei, jedoch leicht erkennbar, d. i. geometrisch, und praktisch je nach der Beschaffenheit des Materials, darzustellen. Dieß das Princip der Stylisirung des gothischen Ornaments.

7. Die Fenster bedurften eben wegen dieser Erweiterung eine genaue innere Theilung. In der Periode des strengen Styls ist diese einfacher; die Wandung des Fensters ist in Halbsäulchen gegliedert, welche Gliederung sich auch in den Spitzbogen fortsetzt, dessen Anfang durch Kapitäle bezeichnet ist; durch eine Säule wird das Fenster in zwei Felder getheilt, jedes gleichfalls im Spitzbogen geschlossen; in dem Raume über diesen und unter dem gemeinsamen Spitzbogen findet sich eine Füllung von streng geometrischem, einfachen Steinwerk (das sogenannte Maßwerk), nämlich Kreise mit drei oder vier eingeschriebenen Halbkreisen (Dreipaß, Vierpaß u. s. f.) (Taf. IV. 20. 21.). Im ausgebildeten Style nehmen die Fenster an Umfang zu; die Gliederung der Wandung und des Spitzbogens wird reiches Pfostenwerk aus stärkeren und schwächeren Säulchen (alte und junge Pfosten) und Hohlkehlen (Taf. IV. 23.); die Theilung in der Breite wiederholet sich öfter; das Maßwerk wird mannigfaltiger, jedoch immer noch zurückführbar auf Kreis- und Spitzbogen, und von den Wandgliederungen gleichsam sich ablösend; die zwischen der Peripherie der Füllungsglieder sich bildenden sphärischen Dreiecke, sog. Nasen, (Taf. IV. 19.) sind rein gebildet. In der späteren Zeit zeigt sich der spielende Charakter zunächst im Suchen nach anderen Bogenlinien; man beliebte den geschweiften Spitzbogen, den sogenannten Eselsrücken, (Taf. IV. 2.), oder den niederen, oder selbst den auswärts gekehrten Spitzbogen; die Rundstäbe des Pfostenwerks durchkreuzen sich nun in der Höhe des Spitzbogens oder werden gedreht und gewunden, zweigartig, das Maßwerk zeigt Fischblasenmuster (Taf. IV. 22. 26.), Flammen u. dgl. In der Construction der Fenster im gothischen Kirchenbau ist es nicht schwer, ein Bild, eine Wiederholung des ganzen Baues zu erblicken, seiner Theilung, seiner Pfeiler, seiner Gewölbe u. s. f. Diese Einheit tritt desto deutlicher hervor, je genauer das Detail betrachtet wird, und sie müßte um so mehr sich darstellen, je mehr wir die Regeln und Gesetze kennen lernen würden, die bei dessen Anordnung zu Grunde lagen [1]). Den reichsten Schmuck der Fenster aber bilden die in dieser Zeit allenthalben verbreiteten Glasgemälde.

8. Unter den Fenstern und über den Arkaden, d. h. im sogenannten Lichtgaden, zieht sich in grösseren gothischen Kirchen das Triforium hin [2]). Die kleinen spitzbogigen Arkaden des Triforiums sind in je drei oder mehrere Abtheilungen gestellt, hinter welchen wir zuweilen die glatte Mauer, zuweilen auch die Fenster erblicken; manchmal besteht das Triforium nur aus blinden Nischen zur Belebung der Wandfläche, ohne einen Durchgang zu gestatten.

9. Häufiger kömmt nun die Anlage von Hallenkirchen vor, und werden dieselben besonders in späterer Zeit oft mit bewundernswerther Kühnheit in Pfeilerbau

1) Vergl. Reichensperger's vermischte Schriften über christliche Kunst, a. a. O. S. 135. — Gründliche Belehrung über Construction des gothischen Maßwerkes siehe besonders bei Statz und Ungewitter, „gothisches Musterbuch", Leipzig, 1856, und Redtenbacher a. a. O. S. 227 ff.

2) Siehe oben S. 54 und Anmerkung 1.

und Wölbung ausgeführt. Auch zweischiffige Kirchenbauten, und zwar kleineren wie grösseren Umfanges, erscheinen von jetzt an öfter

10. Wo Querschiffe angelegt werden, haben diese gleiche Wölbung mit dem Mittelschiffe. Es verschwinden die Vierungskuppeln mehr und mehr, und auch das Querschiff fällt öfter weg. Immer jedoch blieb die strenge Scheidung des Chores, und der gothische Styl baute zudem statt der einfachen Schranken nicht selten zwischen Chor und Schiff die Lettner noch reicher, als selbst der romanische Styl.

11. Kapellen mit Altären in den Seitenschiffen wurden erst später angelegt; aber auch da ist die Scheidung des Altarraumes gewissenhaft eingehalten, und wo möglich die Richtung der Altäre nach Ost.

12. Wie schon im altchristlichen und im romanischen, liebte man es auch im gothischen Style, den Boden entsprechend dem Charakter einer Kirche auszuzeichnen, entweder durch mehrfarbige Steine, die man zu verschiedenen Figuren vereinigte, zu Kreisen, Sternen, Blättern u. dgl., oder indem man sich gepreßter Ziegel, Fließe bediente, die eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen möglich machten [1]).

13. Daß das Innere der gothischen Kirchen, wo das geschehen konnte, durch die Pracht der Farben geschmückt wurde, die Gewölbe, die Pfeiler, die Dienste u. s. f., zeigen die vielfachen Ueberreste solcher Bemalung, durch welche zugleich die hiebei in's Auge gefaßte Harmonie der einzelnen Bautheile vortheilhaft zum Ausdruck kam. Manchmal vergoldete man nur die Kapitäle, einzelne Hauptfasen, Schlußsteine, und um diese her die anlaufenden Rippen, während der übrige Bau die wohlgeordneten, schöngefugten Hausteine zeigte, ohne Verputz und ohne eintönige Färbung [2]).

14. Die Vorhalle ist in dieser Zeit meist unter oder zwischen den Thürmen, und so in den eigentlichen Kirchenbau gleichfalls organisch hereingezogen.

15. An dem Aeußeren der gothischen Kirche fällt vor Allem auf die mit besonderer Auszeichnung behandelte Façade. Mehr noch als im romanischen Style erscheinet sie als der Ausdruck (facies) des inneren Baues, seiner Gliederung und Grösse und Schönheit.

16. Die Hauptzierde der Façade bildet das Portal. Anfänglich noch hie und da romanisirend, wie wir das bereits auch von den Fenstern bemerkt, wird es nach und nach reicher gegliedert; die Rundstäbe verkleinern sich, dagegen werden

---

1) Diese Fließe sind entweder wie schon in der romanischen Zeit (siehe oben S. 53. Anmerkung 1.) chablonirt, d. h. durch eingepreßte und dann farbig ausgegossene Muster geziert, oder in freier Hand mit verschiedenen Zeichnungen gravirt und dann ebenfalls farbig glasirt; es gibt aber auch mosaikartige Fließe, welche nämlich aus mehreren färbigen und für grössere Figuren berechneten Stücken zusammengesetzt wurden. Die einzelnen Fließe sind anfänglich klein, werden aber schon im 13. und noch mehr im 15. Jahrhundert auch grösser, oft bis zu 9 Zoll im Quadrate und 3 Zoll in der Dicke angewendet.

2) Diese einfache aber sehr entsprechende Ausschmückung hat der Dom zu Regensburg.

die zusammenhängenden Hohlkehlen innerhalb der tiefen Leibung oft nischenartig erweitert und bis zum Scheitel des Spitzbogens mit übereinanderstehenden Figuren und Statuen also gefüllt, daß der Baldachin über der ersten Figur zugleich die Console (Untersatz, Träger) für die zweite bildet. Das Bogenfeld ist nicht selten mit Reliefs von grosser Ausdehnung geziert, und es versteht sich von selbst, daß bei Wahl und Anordnung der Figuren sowohl hier als am ganzen Portale Ein Grundgedanke unterlegt war. Ueber dem Spitzbogen des Portals wie der Fenster raget der Ziergiebel (Taf. IV. 27.) (gezierter Giebel, Giebelgebänk, Wimberg, d. i. wohl: vor dem Wind, Wetter bergend, Schutzgiebel), spitz und hoch, an den Ecken kleine pyramidale Thürmchen, Fialen (Taf. IV. 25.)[1]); die Seiten des Giebels sind mit Blättern (Bossen, Krabben), besonders mit dem charakteristischen Frauenschuh[2]) besetzt, früher nur mit einer Art umgebogener Stengel oder Knospen; das Innere des Giebels ist mit Maßwerk gefüllt; seine Spitze aber krönt die gothische Kreuzblume (Taf. IV. 28.), „die Blume Christi", wie das Mittelalter poetisch das Kreuz nannte.

17. Einen reichen Schmuck der Façade bilden die sogenannten Fensterrosen, die vielleicht nicht ohne symbolische Beziehung[3]), oft mit großer Zierlichkeit, und umfangreicher, in Kirchen Frankreichs selbst bis zu 40 Fuß im Durchmesser, gebaut sind. Auch Prachtfenster von verticaler Form sind vielfach gebräuchlich. Gallerieen mit schön durchbrochener Arbeit, Nischen u. dgl. gliedern die Façade in horizontaler Richtung in mehrere Stockwerke.

18. Die Façade überraget entweder in der Mitte oder auf den Seiten derselben ein mit dem Kirchenbaue in einheitlichem Verbande stehender Thurm. Der gothische Thurm ist im Viereck gebaut, steigt in mehreren Stockwerken auf, geht in den oberen derselben in's Achteck über, und trägt den hohen, achtseitig pyramidalen und künstlich durchbrochenen steinernen Helm[4]) mit der Kreuzblume und dem Hahn, oder dem Bilde

---

1) Die Fialen bestehen aus dem Fusse oder Sockel, dem Leibe oder mittleren Theile, und dem pyramidalen Theil, dem Riesen (alt „reisen", engl. to rise, aufsteigen). Ueber ihre bauliche Bedeutung siehe unten Nr. 19.

2) Das „Lieb Frauenschühlein" wächst in schattigen Wäldern spannegroß mit 1—2 grossen, herabhängenden Blumen, die kelchartigen Blätter daran sind rothbraun, die grosse schuhförmige Lippe ist gelb. Es ist dies eine der hübschesten und sonderbarsten Blumen. Das Volk nannte sie darum zur Auszeichnung Lieb Frauenschuh, die Gelehrten aber der klassischen Zeit — Cypripedium calceolus!

3) Kreuser, „der christliche Kirchenbau". Bd. I. S. 745.

4) Vielfach werden jedoch auch die Thurmhelme grösserer Kirchen mit Metall gedeckt, als mit Blei oder mit kleinen schuppenförmigen und vergoldeten Kupferplatten, oder sie erhalten farbige geglaste Ziegel, die nach aufwärts oder nach der Quere in breiten Bändern verschiedene Muster bilden.

eines Heiligen, besonders U. L. Frau [1]). Seine innere Bedachung ist das Spitzbogengewölbe, darüber zu dessen Schutz die sogenannte „Platte" von Stein. Strebepfeiler, die sich nach aufwärts verjüngen und in schöne Fialen auslaufen, oft auch eigentliche kleine Thürmchen an den Ecken der Absätze, verstärken und beleben den Thurmbau und eine reiche Fensterarchitektur und mannigfaches Bildwerk gliedern und zieren die einzelnen Stockwerke. Selbst an kleineren Kirchen findet, wenn auch mit weniger auffallendem Reichthum, im Thurme die hochstrebende Richtung des gothischen Gebäudes wie ihren Abschluß, so ihren Gesammtausdruck. Thürme mit schlankem, gestaffelten Doppelgiebel und einem Satteldache kommen auch in dieser Zeit vor. Manchmal begnügte man sich mit einem einfachen Giebelreiter, d. i. einem kleineren auf dem Giebel der Kirche aufsitzenden Thurme. Sowohl dieser aber, als auch die einfachen Dachthürmchen, wie solche in Kloster- und Stiftskirchen nicht selten vorkommen, sind stets mit genauer Einheit der Construction und in zierlichen Formen ausgeführt.

19. Gehen wir von der Façade an die Langseiten des Gebäudes, so tritt uns hier statt der monotonen Wandfläche eine grosse Belebtheit durch die vor- und zurückführenden verticalen Strebepfeiler (Taf. IV. 24.) entgegen; ihr Zweck wurde bereits früher dargelegt. Ihre Form betreffend, so waren sie anfänglich schwer und massig, gestuft und mit einem Pult oder Giebeldache geschlossen; solche Strebepfeiler finden sich im strengeren Style auch an den Ecken der Fronte des Baues, und zwar so gestellt, daß die zwei zusammentreffenden mit einander einen rechten Winkel bilden. In der Blüthezeit werden die Strebepfeiler leichter, mit Kapellchen und Bildwerk geziert und mit schlanken, einfachen oder zusammengesetzten Fialen gekrönt, deren Aufgabe es ist, nicht bloß die verticale Richtung dieser Bautheile zu erhöhen, sondern zugleich durch den grösseren Druck von Oben die Widerstandskraft der Strebepfeiler zu verstärken. Später werden die Pfeiler wieder schwerer, mit über Eck gestellten Fialen und eingebogenen Wasserschlägen. Die Strebebögen, welche in der Zeit des ausgebildeten Styles oft schöne, durchbrochene Arbeit zeigen, tragen Rinnen, um das Wasser in jene phantastischen Thierwesen, Drachen u. dgl. zu leiten, welche es aus ihrem Rachen weithin über die Mauern des Gebäudes hinauswerfen (Wasserspeier). Auch die Wände der Kirchen werden neben den Bildern der Heiligen nicht selten von ähnlichen, auf den ersten Blick manchmal sogar anstössig scheinenden Thiergestalten und Bildwerken belebt. Was diese

1) „So ist der Thurm ein Bild der zum Himmel uns führenden Kirche Jesu Christi, die unerschütterlich auf den Felsen, auf Christus und seine Apostel gebaut, mit ihren lebendigen und wohlgestalteten Steinen und geschmückt durch die Werke ihrer Heiligen sich zu den Gestirnen erhebt, je höher sie führet, desto mehr auch das sinnliche, irdische Leben zu durchdringen und zu vergeistigen sucht durch Christi Geist, und wachsam selber und sich rühmend im siegenden Kreuze des Herrn, über die Ihrigen wachet, aller Welt das Kreuz verkündet, und gleiche Wachsamkeit und gleiche Liebe des Kreuzes auch alle ihre Kinder anstreben lehret." Dr. Amberger, „Pastoraltheologie", 4. Aufl. B. II. S. 980.

betrifft, so ist ein Doppeltes hinsichtlich ihrer Beurtheilung zu beachten: für's Erste die uns fast fremd gewordene, damals aber allgemein geläufige Bekanntschaft mit der tiefsinnigen, wenn auch derb moralischen Volkspoesie, für's Zweite der gerade diese Epoche auszeichnende lebensfrische Humor, der bei der überwiegenden Kraft des Glaubens wohl selbst neben dem Heiligen sich nicht zu scheuen hatte[1]).

20. Die verschiedenen Gesimse (Taf. IV. 10. 11. 33.) zeigen starke Abschrägung an ihren geraden, tiefe Unterschneidung in ihren hohlen Gliedern, erhalten aber späterhin manche Veränderungen. Diese Profilirung der Gesimse ist nicht nur ganz geeignet, den ersten Zweck derselben, rasches Weggleiten des abfließenden Wassers (Wasserschläge), und scharfes Markiren der horizontalen Theilung, sogleich erkennen zu lassen, sondern sie entspricht auch der Verminderung der Mauermasse und der leichteren Erhebung und Bewegung aller Bauformen von unten nach oben.

21. Das Dach, steiler als früher und in seinem Zimmerwerke oft von gewaltiger Construction, hatte entweder verschiedenfarbig geglaste Ziegel, oder Schieferplatten von wechselnder Form, und dessinartig geordnet. Bei reicheren Kirchenbauten kam auch Blei zur Anwendung[2]), wobei man die Zeichnungen darauf in der Weise herstellte, daß einzelne Theile verzinnt, andere vergoldet, wieder andere selbst polychromisch mittelst transparenter Farben auf verzinnter Unterlage behandelt wurden, während das oxydirte Blei den dunkleren contourirenden Grund bildete. Ueber den First des Daches hin führte man einen gleichfalls von Blei geschnittenen und durchbrochenen Kamm[3]).

22. Besonders gute Wirkung hat für das Auge des Beschauenden der äußere,

---

1) Vortreffliches hierüber bei Kreuser „Kirchenbau", Bd. II. S. 242—300 ff., woselbst an der Hand der Alten selbst von diesen Darstellungen, und der Thiersymbolik insbesondere eingehend gesprochen wird. Besonders auch in seinem anderen Werke: „Wiederum christlicher Kirchenbau" Bd. I. S. 275—596, in alphab. Ordnung. Ueber den Werth der alten, zunächst für das Verständniß der heiligen Schriften vielbenützten, Physiologieen oder Thierdeutungen auch für die christliche Kunst vgl. vorzüglich Heider: „Ueber Thiersymbolik und das Symbol des Löwen." Wien 1849, und dessen: „Physiologus nach einer Hdschr. des 11. Jahrh." Wien 1851. Wie weit verbreitet der Gebrauch des Physiologus auch schon in der ältesten christlichen Zeit und wie er besonders im ganzen Mittelalter überall in Poesie und Kunst auch den Laien zugänglich gewesen sei, darüber siehe Friedr. Lauchert „Geschichte des Physiologus", Straßburg, Trübner 1889 (besonders Theil II). Eine schöne Abhandlung über „die Thierfabel und das Thierepos in der christlichen Kunst" im Organ f. chr. Kunst, Jahrg. V. Nr 8 und 9; ferner „über phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst" im Archiv für christl. Kunst des Rottenburger Kunstvereins, 1891.

2) Und zwar oft von grosser Mächtigkeit; es gab Verbleiungen, davon der Fuß an 12 Pfd. wog.

3) Ueber die vielseitige Anwendung von Blei im Mittelalter siehe Organ für chr. Kunst. Jahrg. VII. Nr. 1 ff.

polygone Chorschluß mit seinen hier näher zusammentretenden Pfeilern und Fialen, den vielgegliederten Fenstern, seinen Strebebogen, wo solche die Anlage des Baues forderte, und dem hoch aufsteigenden Walmdache.

§ 19.

Charakteristik des gothischen Styles.

Wie schon in der allgemeinen Charakteristik der grösseren Epochen gezeigt wurde [1]), fällt der eigentliche Aufschwung des gothischen Styles in jene Zeit, da die Kirche nach Innen und nach Außen groß und Alles beherrschend unter den Völkern stand und wirkte, in die Zeit der einflußreichsten Päpste, der scharfsinnigsten Männer christlicher Wissenschaft, der mächtigsten Städte, und der blühendsten, das Leben durchdringenden Orden.

Wir glauben in der Architektur dieser Zeit das vollkommenste Abbild dieser Grösse zu erkennen und fassen ihre Charakteristik in folgende 7 Punkte:

1. Noch immer treue Beachtung der überlieferten Grundzüge des christlichen Kirchenbaues, wie es denn überhaupt ein eigenthümlicher Vorzug der Kunst dieser Zeit ist, bei aller Freiheit und Productionskraft des Geistes, dennoch die von einem höheren Gesetze gezogenen Linien sich klar bewußt zu halten und zu respectiren.

2. Allseitige Durchbildung dieser Grundzüge zur Einheit im Ganzen und in den Theilen. „Der Grundriß einer gothischen Kirche, ausgestattet mit seinen Hilfslinien, führt uns gleichsam einen geistigen Krystallisationsproceß vor das Auge, indem er zugleich an die Klangfiguren erinnert, welche das Netzwerk der Musik aus dem Zeitlichen in das Räumliche übertragen, aus dem Gebiete des Gehöres in das des Gesichtes. Wir erblicken sodann im Aufrisse, wie er sich unmittelbar vor das Auge hinstellt, den Körper des Baues, dessen Seele gewissermassen der Grundriß beschließt. Faßt man den Aufriß näher in's Auge, so wird man finden, wie er mit logischer Nothwendigkeit aus dem Grunde erwächst, wie an dem ganzen Werke kein Glied vorkommt, welches nicht durch die Grundconstruction bedingt ist, und zugleich einen bestimmten Zweck in derselben zu erfüllen hat, wie jede Gliederung und jedes Ornament nur als eine höhere Entwicklung der nothwendigen Constructionstheile erscheinen, gleichsam eine Verflüchtigung der strengen Mathematik des Grundrisses, eine consequente Fortbildung desselben in das freie Gebiet der Schönheit" [2]).

3. Vollkommener Ausdruck des Innern durch das Aeußere. „Das

---

1) Oben, S. 5 und 6.

2) Reichensperger, „Vermischte Schriften", S. 128. Vergl. auch dessen sehr zu empfehlende Schrift: „Die christlich germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart". 3. Aufl. Trier, 1860. S. 14 u. ff.

Aeußere des gothischen Domes [1]) ist für sich eine ästhetische Schönheit, nicht nur, weil es die organische Einheit verschiedener Theile darstellt, sondern auch weil es aus der Natur des Innern herausgewachsen und ein entsprechender Ausdruck des Innern ist, und keinen anderen Zweck hat, als dieses zu sein" [2]). Damit hängt auch zusammen ein anderes Princip dieser Zeit: Alles klar und wahr. Wie der höhere Mensch in seinem Aeußern das Edle seines Innern spiegelt, und Schein und Lüge verabscheut, so tritt an den Kirchen dieser Zeit die Idee des Wahren gleichsam verkörpert in Form und Stoff hervor, und das ohne Nebenrücksicht und ohne Schein und Trug und überall, selbst da, wo der Blick gewöhnlich nimmer sucht [3]).

4. Bewältigung und Vergeistigung der Masse, der Materie. Man betrachte eine einfache gothische Kirche, und ein Blick auf die Ordnung und Vertheilung des Materials und seiner Stärke, ein Blick auf die Gewölbe, auf die Pfeiler, auf die Füllung der Fenster, zeigt den Sieg des ungehemmt waltenden Geistes. Und erst das Innere und Aeußere eines gothischen Domes!

5. Vorherrschende Höherichtung. Diese hängt mit der eben bezeichneten Ueberwindung der Masse zusammen. Dahinein aber, wie das in jüngster Zeit wieder geschehen, die Hauptcharakteristik und Hauptsymbolik des christlichen Kirchenbaues zu setzen, ist wenigstens einseitig.

6. Umwandlung des Maurerhandwerks in die Steinmetzkunst. Auch diese Erscheinung erklärt sich aus dem Streben nach immer freierer Behandlung des Materials zum Ausdruck des Geistigen, und wird darum ebenfalls im romanischen Style schon eingeleitet.

7. Noch ist endlich hier der Uebergang der freien Kunstübung aus den Händen der Klostergeistlichen in die von Laienmeistern zu beachten, sowie die Gestaltung der bisherigen Klosterinnungen zu jenen Verbrüderungen, in welche Meister und Parliere, Gesellen und Lehrlinge zusammen sich einten, und die wir unter dem Namen der Bauhütten [4]) kennen. Falsch wäre es, zu denken, es habe sich dadurch die kirchliche Baukunst aus der leitenden Macht der Kirche gleichsam frei gemacht; schon die

---

1) Aber auch der kleinsten gothischen Kirche.

2) Dursch, „Aesthetik der christlich bildenden Kunst u. s. f." S. 310.

3) „Die Kunst des Mittelalters ist, wie die göttliche Religion, welche sie in tausendfachen Brechungen zurückstrahlt, vor Allem und ihrem innersten Wesen nach wahr". Reichensperger, „Die christl. germ. Baukunst" S. 12.

4) Siehe hierüber Kreuser, „Kölnerdombriefe", S. 289—343; Reichensperger, „Vermischte Schriften", S. 156—167; Otte, „Handb. der kirchl. Kunstarchäologie", S. 624—644, woselbst auch die weitere Literatur hierüber sich findet, und besonders: Janner, „Die Bauhütten des deutschen Mittelalters". Leipzig, Seemann, 1876. Ueber die Steinmetzzeichen in diesen Bauhütten siehe Janner, S. 154—164, und Fr. Schneider, „Ueber die Steinmetzzeichen". Mainz, 1872.

durchweg kirchlich religiöse Organisation dieser Bauhütten zeigt das Gegentheil. Die Kirche hatte eben dahin gearbeitet, ihren ganzen Reichthum zum Gemeingut Aller zu machen, und die Zeit herangeführt, da die Kunst und Wissenschaft der Klöster aus diesen auch in die Häuser der Laien herabstieg; die Kirche hatte Herzen und Hände sich gebildet, die nunmehr verstehen und schaffen konnten, wessen sie bedurfte, und gerne kehrten darum ihre bisherigen Bauleute mehr zurück zur Arbeit an jenem geistigen Baue, zu dem sie vorab durch ihren Stand berufen waren.

§ 20.

Historisches.

1. Wie bemerkt, treten in Frankreich, und zwar zumeist in seinen nordöstlichen Theilen, die Principien des gothischen Styles am frühesten, und in raschester Entwicklung auf. Schon gegen Ende des zwölften Jahrhunderts begegnen wir dortselbst kirchlichen Bauten, welche, obgleich in der Gesammtanlage und in den Details spätromanisch, in der Construction entschieden und klar die Gesetze der neuen Bauweise aussprechen. So der 1144 geweihte Chor von St. Denis bei Paris, die Kirche von Notre Dame in Chalons (1157—1183), die Chorbauten von Laon (1173) und von Notre Dame zu Paris (1177) u. a. m. Mit dem dreizehnten Jahrhunderte, und besonders gegen die Mitte desselben, beginnt in Frankreich schon die Blüthezeit des gothischen Styles, und erheben sich die Bauwerke desselben zu einer Schönheit der inneren Disposition, zu einer Leichtigkeit der Construction, endlich zu einem Reichthum der Formen, wie solche die Bauten anderer Länder erst bedeutend später aufzuweisen vermögen. Wir nennen hier die Kathedrale zu Rheims (1216 und ff.) mit Chorumgang und fünf tiefen Kapellen, drei sehr hohen Schiffen, zwei westlichen Thürmen, und einer bis zur Ueberladung reichen Façade; den Neubau des Domes zu Chartres (erste Hälfte des 13. Jahrh.) mit prächtiger fünfschiffiger Choranlage; den noch reicher und regelmässiger durchgeführten Bau der Kathedrale von Amiens (1220—1288), die hl. Kapelle zu Paris, von Ludwig dem Heiligen (1243—1251) erbaut, mit einer niederen, dreischiffigen unteren Kapelle, und einem äußerst schlanken, zierlichen Oberbaue; und die gegen Ende des 13. Jahrh. vollendete Kathedrale zu Rouen. Im 14., noch mehr aber im 15. Jahrh. geht der französisch gothische Styl eben so rasch in den vorwiegend decorativen[1]) über. Schon an den Bauten der Blüthezeit begegnet uns in ihren Grund- und Aufrissen eine diesem Style weniger entsprechende Ungebundenheit, in ihrer Ausführung eine gewisse Ueberschwenglichkeit bald in der Lösung bald in der Häufung der Massen, eine mit

1) In Frankreich heißt er der Flamboyantstyl, von den vielen flammenartig bewegten Formen, die in demselben zur Anwendung kommen.

dem Innern nur lose zusammenhängende, meistens mehr horizontal als vertical angelegte Façadendecoration, dazu eine Menge romanischer, gleichsam nur gothisirter Details. So anregend daher eine so früh entwickelte Bauweise von Frankreich aus auf die gleiche Herausbildung des gothischen Styles in andern Ländern anfänglich wirken mochte, so war dieser Einfluß doch nur wenig andauernd, und durch eine freie und selbstständige Stylentwicklung in denselben bald gänzlich verdrängt.

2. In England führt 1174 ein Franzose, Wilhelm von Sens, den Neubau der Kathedrale zu Canterbury im gothischen Style. Aber schon 1220—1258 erhebt sich die durchgebildete frühgothische Kathedrale von Salisbury, unabhängig vom fremden Einflusse, und als Muster englischer Kirchenbauten. Im Gegensatze zu den reicheren Choranlagen Frankreichs schließt der Chor gradlinig mit einer quadratförmig vortretenden Liebfrauen-Kapelle; die drei langgestreckten Schiffe werden von zwei Querschiffen, einem kleineren und einem grösseren, so durchschnitten, daß die Kreuzesform in merkwürdiger Schönheit und Regelmässigkeit sich darstellt; an der Façade neben dem Seitenschiffe steigen zwei schlanke Thürme auf; das Gewölbe- und Strebesystem ist nach allen seinen Theilen eben so klar als wohlberechnet[1]). Noch sind aus dieser Zeit zu nennen die Kathedrale von Lichfield, dreischiffig, mit zwei westlichen Thürmen und einem Vierungsthurme, jeder mit sehr hohem Helme geziert; und die Westminsterabteikirche zu London, in deren Anlage und Ausführung jedoch wieder mehr französischer Einfluß sich kundgibt. Im 14. Jahrh. entfaltet sich der Styl ungleich reicher (style decorated), wie z. B. an der Kathedrale von Exeter (1327—1369), mit zwei Thürmen über den Kreuzflügeln, schön geformten Pfeilern, reichem Sterngewölbe und Fenstermaßwerke, und sehr entwickeltem Strebensystem; dann jene von York (1291 begonnen, Chor 1361—1405), ebenfalls von besonders reicher Anlage und Ausführung. Im 15. Jahrhunderte zeigt sich die übertreibende Ausartung des Styles zumeist in den höchst complicirten, palmen- und fächerartig construirten Gewölben, mit zopfförmig herabhängenden Schlußsteinen, oder in der Aufnahme reicher und seltsam geformter Holzgewölbe, in der Anwendung vieler die verticalen Linien durchschneidenden horizontalen Glieder, besonders in den Fensterabtheilungen (perpendicular style), sowie des gedrückten in der Mitte geschweiften Bogens (Tudorbogen). Ein Muster dieses spätgothischen, üppigen Styles ist die Kapelle Heinrich VII., an dem Chor der Westminsterkirche in London 1502 vorgebaut.

---

1) Geradlinige Choranlage, Beschränkung der Zahl der Seitenschiffe auf drei, dagegen Anordnung zweier Querschiffe, ein mächtiger Vierungsthurm mit schlanker, achteckiger, doch unvermittelt aus dem Viereck aufsteigender Spitze, zwei westliche Thürme ebenfalls mit einer Spitze oder aber mit über den vier Ecken des Thurmquadrates aufgesetzten kleineren Thürmchen, ein gewisses nüchternes Maßhalten in der Höhenrichtung gibt den Charakter des englischen gothischen Kirchenbaues.

3. In den Niederlanden tritt an den kirchlichen Bauten der gothischen Zeit mehr die Liebe für großartige Anlage, und äußere Prächtigkeit, als tieferes Eingehen auf die constructive Durchbildung zu Tage. Daher trotz der frühen Anregung von Frankreich her das so lange Verweilen bei romanischen Formen und Constructionen, und die wenig organische Ausbildung des Pfeiler= und Gewölbebaues, sowie die vielfache Anwendung hölzerner Gewölbe. Es finden sich jedoch hier, besonders aus dem 14. und 15. Jahrh., viele herrliche Kirchen. Wir nennen nur den schönen gothischen Chorbau an der grossen romanischen Kathedrale zu Tournay (1318), und am Dome zu Brügge; dann den fünfschiffigen oder mit Zurechnung der Seitenkapellen sogar siebenschiffigen Dom zu Antwerpen (1352 begonnen), mit fünf Chorkapellen, einem Querschiffe, und zwei westlichen Thürmen, von denen jedoch nur einer im 15. Jahrh. vollendet wurde.

4. Spanien hatte unter französischer Einwirkung den romanischen Styl rasch zu jenem Stadium constructiver Entwicklung weitergeführt, welches zur Aufnahme des neuen Bauprincipes die unmittelbarste Vorbereitung bildete. Gleichwohl ging die Ausbildung zum gothischen Style weniger schnell als im benachbarten Südfrankreich von Statten. Zuerst tritt diese an der 1221 gegründeten Kathedrale von Burgos auf, deren Thürme und Façade aber später, nämlich 1442, durch Johann von Köln gebaut wurden; noch großartiger an der von Toledo (1227), mit doppelten Umgängen um einen im Halbkreise geschlossenen Chor, mit fünf Schiffen, regelmässig gegliederten Pfeilern und einer reichen aus dem 15. Jahrh. stammenden Façade zwischen zwei kräftig angelegten Thürmen; endlich an jener von Leon (zweite Hälfte des 13. Jahrh.), dreischiffig, mit fünfschiffigem Chor, Kapellenkranz und einem stark vortretenden Querschiffe. Unter den Kirchenbauten späterer Zeit ist zu nennen die fünf= oder vielmehr siebenschiffige Kathedrale zu Sevilla (15. Jahrh.), mit sehr weit gespannten Gewölben, Querschiff und prächtiger Vierungskuppel. In Portugal ist die Klosterkirche von Batalha (1383) wegen ihrer zierlichen und harmonischen Bildung zu beachten. Charakteristisch für die Kirchen dieser Länder ist ihre reiche Anlage, die weniger stark hervortretende verticale Richtung besonders des Mittelschiffes, ein Kuppelthurm über dem Kreuzschiffe, und eine Fülle decorativer Elemente, die an Originalität und Pracht wohl Alles übertreffen, was die Architektur anderer Länder hierin geleistet[1]).

5. War Italien schon der einheitlichen und consequenten Entwicklung des romanischen Styles im Allgemeinen weniger günstig, so wollte auch jetzt seine Vorliebe für mehr breite als hohe, für helle und mit reichen Wandgemälden belebte Räume

1) Es ist übrigens an vielen spanischen Kirchenbauten besonders des 15. Jahrh. auch deutscher Einfluß keineswegs zu verkennen, wie die mannigfach wahrnehmbaren Elemente deutscher Gothik, sowie die in den Kirchenarchiven vorkommenden Namen von deutschen Steinmetzmeistern beweisen. (Vgl. Org. f. christl. Kunst Jahrg. VI. Nr. 17. Art. „Aus Spanien".)

die selbst erreichten oder von Außen mitgetheilten baulichen Fortschritte nicht mit Ernst und Entschiedenheit bis zum gothischen Style verfolgen. Und als er im 13. Jahrh. besonders durch deutsche, im südlichen Italien durch französische Meister zwar in Aufnahme kam, mußte er gleichwohl dieser Vorliebe zu viel Rechnung tragen, als daß über einer rein äußerlichen Anwendung von Formen sein eigentliches Princip hätte zur Geltung gelangen können. Einfache, nicht selten halbrunde Choranlagen, mächtige Vierungskuppeln, überweite Gewölbe, niedrige Mittelschiffe mit kleinen auch runden Fenstern, viele Mauerflächen, glänzende Marmorbekleidungen, runde oder viereckige Pfeiler, lesenenartige Streben, unzusammenhängende Façadenbildungen, vorherrschend horizontale Bauglieder, isolirt gelassene Glockenthürme, dieses sind die Charakteristiken des italienisch gothischen Styles. Mit ihm hatte die Renaissance leichten Kampf. — Einer der frühesten gothischen Bauten Italiens ist wohl die Doppelkirche des hl. Franciscus zu Assisi, 1218 von Jakob dem Deutschen erbaut; sie ist einschiffig, doch mit einem Querschiffe versehen, und im Spitzbogen durchgeführt, während die untere Kirche noch den Rundbogen zeigt. An diese reihen sich die Dominicanerkirchen St. Maria Novella zu Florenz (1278) und die ihr auffallend ähnliche St. Maria sopra Minerva zu Rom (nach 1280), wohl beide von den Klosterbrüdern Sisto und Ristoro erbaut. In die zweite Hälfte des 13. Jahrh. gehört auch der Dom zu Siena, dreischiffig mit einem Querschiffe und einer gewaltigen sechseckigen Vierungskuppel, mit Rundbogenarkaden auf quadratischen Pfeilern, und einer von Nikola Pisano gebauten, reich in gothisirenden Formen verzierten Façade (1284). Der Dom zu Orvieto (1290—1310 umgebaut) hat im Innern Säulen mit Rundbögen, offenen Dachstuhl, im Aeußern eine gothische Façade von fast überschwenglicher Decoration. In Florenz baute 1294 Arnolfo di Cambio (Kempen) im gothischen Style die Kirche St. Croce, und 1296 den Dom mit einem 53' breiten, im Kreuze überwölbten Mittelschiffe und einem umfangreichen, diesem sich vorlegenden und mit einer mächtigen Kuppel geschlossenen achteckigen Raume, an dessen östliche, südliche und nördliche Seite drei aus dem Achteck construirte Chöre, wieder mit je fünf kleinen quadratischen Kapellen sich anschließen. Gothische Kirchenbauten Venedigs sind die Franziscanerkirche St. Maria ai Frari, ein Backsteinbau, mit sehr breitem Mittelschiff, einem Querschiffe, und aus dem Zwölfeck construirten Chor, mit schlanken runden Pfeilern und hohen Spitzbogenfenstern (1250); sodann die ähnlich, aber noch grösser angelegte Dominicanerkirche der hl. Johannes und Paulus (1246 bis 1430). Aus der späteren Zeit der Gothik stammt der 1386 begonnene Dom zu Mailand, an dem ebenfalls Deutsche, Heinrich von Gmünd und Ulrich von Ensingen mitthätig waren, ein fünfschiffiger Bau mit dreigetheiltem Querschiffe, dreiseitigem Chorschlusse und einem Chorumgange. Obgleich im architektonischen Detail weniger entsprechend, ist dieser Dom sowohl durch die Schönheit seiner Anlage und

die Grösse der Verhältnisse, als auch durch die Pracht des Materials (er ist ganz aus weißem Marmor erbaut) von mächtigem Eindrucke.

6. Nur wenig später als in Frankreich, aber bewußter, consequenter, dauernder entwickelte sich der gothische Styl in Deutschland. Dadurch wurde Deutschland die eigentliche Heimath und Schule des gothischen Styles [1]), und als solche vom Auslande auch betrachtet. Die Kirchen Deutschlands zeichnen sich durch grosse Regelmässigkeit des Grundrisses, durch edle Genügsamkeit in der ganzen Anlage, durch minutiöse Systematisirung im Aufrisse, durch praktische und vorwiegend verstandesmässige Behandlung aller Bautheile und Formen, dabei durch eine Originalität und schöpferische Begeisterung aus, die alsogleich ihren Ursprung aus dem innersten Wesen des Meisters erkennen lassen. Selbst die Bauwerke spätester Zeit behalten im Ganzen diese Charakteristik, und der decorative Styl Deutschlands verräth auch unter dem Spiele der Phantasie noch immer die Liebe zur Gesetzmässigkeit. Als Muster aller deutschen gothischen Bauten und wohl als „das bewunderungswürdigste Werk aller Architektur“ (Kugler) stehet obenan der Kölner Dom. Sein Grundstein wurde am 14. August 1248 durch Erzbischof Konrad von Hochstaden gelegt; also etwas später als jener der Liebfrauenkirche zu Trier (1227), dieses ebenso geistvoll als architektonisch einheitlich durchgeführten ersten Centralbaues gothischen Styls [2]), und jener der Deutschordenskirche St. Elisabeth zu Marburg (1235), die in Kreuzesform und mit zwei schlanken Westthürmen in den edelsten Formen gebaut, das erste Beispiel einer gothischen deutschen Hallenkirche bietet. Schon der Grundriß des Kölner Domes mit seinen fünf Schiffen und dem dreischiffigen Querhause, das die Kreuzesform vollkommen hervortreten läßt, ist von größter Schönheit, und, obwohl im Chorhaupte, seinem Umgange und sieben Kapellen dem zu Amiens vielfach ähnlich, als Ganzes durchaus einheitlich und selbstständig gedacht. Bewunderungswürdig aber ist der Aufriß in seinen klaren Höhenverhältnissen [3]), den ebenmässigen Pfeilern und leichten Gewölben, dem Alles belebenden, reichen Strebensystem, und seiner ebenso idealen und unerschöpflichen als praktischen und harmonischen Detailbildung. Im Jahre 1322 wurde der Chor geweiht, 1437 war

---

1) Obwohl auch in Deutschland der romanische Styl, besonders als sog. Uebergangsstyl, noch länger sich in einzelnen Bauwerken erhielt, und obwohl das neue Princip nicht in allen Gegenden gleichmässig herausgebildet wurde, tritt es hinwieder auch an so vielen, und von einander entlegenen Orten zu gleicher Zeit, und überdieß in so klarem Zusammenhange mit Bestehendem auf, daß eine wirkliche Einführung des gothischen Styles aus der Fremde, z. B. von Frankreich her, nicht behauptet werden kann. Wenn hie und da ein französischer Meister bei einem deutschen Bauwerke genannt wird, wenn Aehnlichkeiten deutscher Kirchen mit dieser oder jener des Auslandes sich finden, so ist das kein Beweis für solche Behauptung.

2) Siehe Bock, „Rheinl. Baudenkmale“, Bd. I. (n. 11).

3) Wie in der Breite die Seitenschiffe die Hälfte des Mittelschiffes haben, so erheben sie sich auch zur Hälfte der Höhe desselben.

man bis zum dritten Stockwerke des nördlichen der beiden, nach den noch vorhandenen Originalplänen auf c. 474 rh. Fuß berechneten Thürme gelangt. Vieles aber am gewaltigen Baue stand noch lückenhaft, und war seit dem 16. Jahrh. fast zur Ruine geworden, bis neuerwachter kirchlicher und deutscher Sinn in unserer Zeit seine Herstellung wieder aufnahm und vollendete. Von den übrigen gothischen Kirchen in den Rheinlanden sind besonders hervorzuheben: die 1263 begonnene, aber erst im 16. Jahrh. vollendete Collegiatkirche zu Xanten, gleichfalls fünfschiffig, jedoch ohne Kreuzschiff, und mit einem reichen von fünf Kapellen umkränzten Chorschlusse. Weniger durch Großartigkeit als durch hohe Originalität der Anlage und durch die Zierlichkeit der Bauformen hervorragend ist die St. Katharinenkirche zu Oppenheim, um 1262 begonnen, mit einem Querschiffe, und mit acht den Seitenschiffen entlang zwischen den eingezogenen Strebepfeilern angelegten sehr schönen Kapellen. Das Münster zu Straßburg hat zwar noch eine ältere romanische Choranlage mit Querschiff, hoher Kuppel und einer Krypta, aber seine drei 1275 vollendeten Schiffe zeigen bei großartigen Dimensionen eine solche Selbstständigkeit und Reinheit in der Behandlung des neuen Bauprincipes, seine durch Erwin von Steinbach 1277 begonnene Façade mit den zwei Westthürmen, davon nur der nördliche durch Johann Hültz von Köln 1439 vollendet wurde, eine so schöne Harmonie und Maßhaltung, bei den edelsten Formen, daß dieser Bau mit Recht als eines der vollendetsten Werke gothischen Styles bezeichnet wird. Das zum grossen Theile spätromanische Münster zu Freiburg im Breisgau (13.—15. Jahrh.) ist besonders durch seinen um 1300 erbauten westlichen Thurm von bedeutender Höhe, und mit kühnem, durchbrochenen Steinhelm bekannt; der Chorbau mit seinem Kapellenkranze und den reichen Netzgewölben gehört dem späteren gothischen Style an. In Westphalen entfaltete sich der gothische Styl etwas später, einfach und klar, und meist in der Anlage von Hallenkirchen[1]). Wir nennen hievon die Kirche Maria zur Wies in Soest (1313—1369) mit drei Schiffen, deren jedes seinen eigenen polygonen Chorschluß hat, und zwei westlichen Thürmen; dann die St. Lambertikirche zu Münster, etwas später als die vorgenannte, und wohl der schönste spätgothische Bau Westphalens, der besonders durch seine reichen Netz- und Sterngewölbe sowie durch die prächtigen Maßwerke der Fenster sich auszeichnet. In Norddeutschland tritt der gothische Styl zumeist als Ziegelbau auf, und erhält durch dieses sein Material besondere in dessen Beschaffenheit begründete Eigenthümlichkeiten, nämlich grössere Massenhaftigkeit, breitere Flächen, einfachere Gliederung, und geringere Mannigfaltigkeit in der Ornamentation[2]). Es mögen unter den vielen Bauten dieser Art genannt sein: die 1276 gegründete großartige Marien-

---

1) Vgl. oben S. 62.

2) Das vorzüglichste Werk über die stylgemässe Behandlung des Ziegels bleibt A. Essenweins: „Norddeutschlands Backsteinbau im Mittelalter". Karlsruhe in Commission bei G.

kirche zu Lübeck, mit herrlichem Grundrisse; die niedrigeren Seitenschiffe, die auch noch Kapellen zwischen den eingezogenen Strebepfeilern haben, setzen sich um den dreiseitigen Chor fort und erweitern sich zu drei zierlichen östlichen Kapellen, während im Westen zwei quadratische von schlanken Helmen bekrönte Thürme sich erheben. Sodann die ebenso bedeutsame St. Elisabethenkirche zu Breslau, ohne Querschiff und mit drei Chorkapellen; und die 1325—1340 erbaute stattliche Marienkirche zu Prenzlau in der Mark, eine dreischiffige Hallenkirche ohne Chorumgang, mit schön gegliederten Pfeilern und zierlichem Maßwerk. In Süddeutschland ragen hervor: der St. Stephansdom in Wien mit drei im Chore (1340) gleichhohen, im übrigen Baue aber (1359) fast gleichhohen Schiffen, schlanken Pfeilern und reichen Netzgewölben und zwei mächtigen an Stelle von Querschiffflügeln angelegten Thürmen, von denen jedoch nur der südliche gebaut und erst 1864 vollendet worden ist. Dann der fünfschiffige Domchor St. Veit zu Prag mit Umgang und Kapellenkranz, 1343 durch Mathias von Arras begonnen, seit 1356 durch Peter von Gmünd fortgeführt; die ansehnliche, ebenfalls mit einem Kapellenkranze geschmückte St. Barbarakirche zu Kuttenberg in Böhmen (1390); das Münster zu Ulm, fünfschiffig (1377—1507), und jenes zu Frankfurt a. M., ein Hallenbau (1315—1338), beide mit imposantem Westthurme, und neuestens glücklich restaurirt. In Bayern nennen wir nur: die St. Lorenzkirche in Nürnberg (1280—1477), die in Hallenform erbaute schöne Liebfrauenkirche (1360 geweiht), und der St. Sebalduschor ebendaselbst (14. Jahrh.), dann den Dom von Eichstätt (1365 bis 1396), mit seinem Doppelchore und mit originell durchgeführtem Kreuzgange, in neuester Zeit restaurirt; als höchst interessanten gothischen Centralbau die von Kaiser Ludwig dem Bayer 1330 für das Gnadenbild U. L. Frau als Gralstempel im Zwölfeck erbaute, nun freilich viel veränderte Templerkirche zu Ettal[1]); ferner die herrlichen Ziegelbauten und Hallenkirchen U. L. Frau in München (1468), St. Martin zu Landshut mit prächtigem 488 rh. Fuß hohen Thurme (1392—1478)[2]), U. L. Frau zu Ingolstadt (gegr. 1425), St. Georg zu Dinkelsbühl (1444—1499), aus Sandstein gebaut, und in der Pfalz die interessante Stiftskirche zu Kaiserslautern mit drei stattlichen Thürmen, ebenfalls eine Hallenkirche, und zwar frühgothischen Styles (nach 1288).

In der Diöcese Regensburg hat die gothische Baukunst alle Phasen ihrer Entwicklung so vollkommen, wie irgendwo durchlaufen. Voran zeigt die drei Perioden des gothischen Styles in klaren Zügen ausgeprägt der St. Petersdom zu Regensburg.

Beith. Mit 36 Taf. Auch in seinem Werke: „Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau" (mit 80 Taf.) werden an 65 Kirchen meist gothische Backsteinbauten durch Wort und Bild charakterisirt.

1) Vgl. Hollands: „Kaiser Ludwig der Bayer und sein Stift zu Ettal", München 1860 und Sighart a. a. O. S. 357.

2) Abbildung bei Sighart, a. a. O. S. 434.

Der Grundstein zu diesem Baue wurde bald nach der Einäscherung des romanischen[1]) Domes (1273), nämlich am Vorabende von St. Georg 1275 durch Bischof Leo dem Tundorfer aus Regensburg gelegt. Wenn auch der Bau bis in das 16. Jahrh. (1524) fortgeführt wurde, so ist doch der Plan ein so einheitlicher, daß er nur dem Geiste Eines Mannes, und zwar eines Deutschen, und eines Meisters der Frühperiode entsprungen sein kann. Es ist dies wohl Ludwig, der als „Meister des Werks bei St. Peter" genannt ist[2]). Zwölf zum Theil vielberühmte Meister, wie die drei Roritzer, sind bekannt als am Baue leitend thätig[3]). Der Dom hat einen dreiseitig geschlossenen, durch seine Höhengliederung höchst originellen Hauptchor, daran zu beiden Seiten Sacristeien, einen um fünf Stufen tiefer liegenden Unterchor, links und rechts davon die beiden Chöre der zwei Seitenschiffe; sieben Stufen führen in das mit dem Hauptbaue gleich breite Querschiff, über dessen Vierung ein eigener achteckiger Aufbau gedacht und bereits begonnen war; das Mittelschiff, an Breite dem des Kölner Domes fast gleich, hat vier Gewölbefelder, woran sich das letzte und grössere zwischen den zwei mächtigen Westthürmen anschließt. Ein Laufgang (Triforium) führt um den ganzen Bau im Innern, das in seiner Gesammtanlage, wie in den einzelnen Theilen eine höchst seltene Klarheit und Harmonie zeigt, während das Aeußere durch die ebenso ausdrucksvolle als reiche Façade mit dem sinnvollen Portale[4]), durch die kräftigen, am Fusse mit Durchgängen versehenen Strebepfeiler, und besonders durch den zehn bis zwölf Stufen hohen, und das Gebäude mächtig vom Boden hebenden Unterbau nicht minder großartig und würdig sich darstellt. Gewiß ist dieser Dom eine der schönsten gothischen Kirchen, die in irgend welchen Landen gefunden werden[5]).

---

1) Dieser Dom lag nur wenig nördlicher, und hatte zwei Thürme an den Chorseiten, wie die an dem noch stehenden und zum Neubau damals benützten sog. Eselsthurme wiederaufgefundenen romanischen Portalreste und deren Richtung bezeugen.

2) In neuerer Zeit hat Baurath Adler in Berlin (Bauzeitung 1875) den Nachweis zu führen versucht, daß Erwin von Steinbach der Meister des Entwurfes für den Regensburger Dom, und glaublich auch für die gleich zu nennende Dominicanerkirche, gewesen sei.

3) Es sind: Meister Ludwig († vor 1306) Albrecht (um 1320), Heinrich der Zehenter (um 1350), Liebhart der Mynnär (um 1380—1395), Meister Wenzla von Prag (um 1411 bis 1416, vielleicht einer der berühmten bautüchtigen „Jungherren von Prag" der Söhne des Peter von Gmünd), Andreas Engel (1436—1453), Konrad Roritzer (1453—1480), der Stiefsohn des vorigen, und seine Söhne Matthäus Roritzer (um 1480—1495), bekannt auch durch seine von Heideloff, und von Reichensperger mit 26 Fig. Trier 1845 herausgegebenen Schrift „Ueber der Fialen Gerechtigkeit", und Wolfgang Roritzer (1495—1514), Erhard Heydenreich (1519—1524) und dessen Bruder Ulrich Heydenreich (um 1538). — Regensburgs Dombauhütte selbst aber war eine der einflußreichsten im deutschen Vaterlande.

4) Siehe J. A. Endres „das Domportal in Regensburg" in „Zeitschr. f. christl. Kunst", Jahrg. VII. S. 257 (mit 3 Abbild.).

5) Ueber seine Restauration und Vollendung ist bereits in dem Vorworte das Nähere erwähnt. — Siehe übrigens den Grundriß auf Taf. I. 3, sowie das Titelbild. Ausführliches über die Baugeschichte in Schuegraf, Gesch. des Domes zu Regensb. Manz, 1848. B. 1—3., bei Sighart, Niedermayer, Adler a. a. O. Nur sind bei ersterem die Maaße des Bauwerkes zu berichtigen. Dessen Länge ist 290 bayr. Fuß (c. 85 m) im Lichten, die Breite 120; die

Als vollendetes Muster einer Kirche der Frühperiode gothischen Styles steht a) die Dominicanerkirche in Regensburg einzig in ihrer Art da, wohl nach dem Risse eines Dominicanerbruders selbst[1]) schon gleich nach der Uebergabe der alten St. Blasiuskirche im Jahr 1230 an den Orden begonnen, und 1277 soweit fertiggestellt, daß sie dem Gottesdienste geweiht aber noch nicht vollendet war. Sie ist in ihren constructiven Theilen aus Haustein, im Mauerwerk von Bruchsteinen gebaut, dreischiffig, mit niedrigen Abseiten, hohem und langen Chore, dessen Fenster langgestreckt, während die des Hochschiffes klein sind, und schöner Façade. „Das ganze Bauwerk steht vor uns in höchster Schlichtheit, arm und streng in den Formen, wie der Orden selbst in seiner Jugendblüthe, aber das ganze ist auch so ideal, so wundervoll, so himmelanstrebend wie der Orden, alle Verhältnisse sind so leicht, so edel, so harmonisch, daß wir dem Baue unsere Bewunderung nicht versagen können“[2]). b) Der Westbau der Minoritenkirche entstand wohl um dieselbe Zeit, wenn nicht etwas früher, ist ebenfalls dreischiffig und ohne Querschiff, hat jedoch runde Pfeiler, keine Streben und entbehrt des Gewölbes. Der schlankaufsteigende schöne Chorbau entstammt der Blüthezeit der Gothik (Beginn des 14. Jahrh.)[3]). c) Der Vorbau bei St. Emmeran, der Kreuzgang am Kloster der Dominicanerinnen zum hl. Kreuz, die Zahntkapelle, nahe bei der Alten Kapelle, gehören ebenfalls hieher. d) In Stadtamhof die St. Katharinenspitalkirche, ein Sechseck, mit vortretendem dreiseitigen Chore und kleinem Langhaus[4]). e) Die einschiffige Kirche auf dem Adlersberge in der Nähe der Stadt mit einem aus Quadern gebauten Chore ist gleichfalls eine der ersten frühgothischen Kirchen der Diöcese.

Aus der Blüthezeit des gothischen Styles haben sich nebst dem bereits genannten Chore der Minoritenkirche noch erhalten: a) Der ebenfalls sehr schöne Chorbau bei St. Aegid (Anf. 14. Jahr.)[5]); die um 1318 gegründete ehem. den Karmeliten gehörige, jetzt protest. Kirche St. Oswald, an der Donau gelegen; die sehr interessante, zweischiffige Kapelle auf dem Römling mit polygonem, eingezogenen Chore und späterem Netzgewölbe; das überaus zierliche Portal von Obermünster. b) In Amberg die um 1312 erbaute dreischiffige Frauenkirche oder Hofkapelle, ein schöner Hallenbau; die St. Georgskirche, von noch grösserer Anlage, aus Ziegeln gebaut, mit ebenfalls runden Pfeilern und hohen Fenstern, dann drei, jedoch unvollendeten Thürmen im Westen; die hübsche, nunmehr restaurirte, einschiffige Spitalkirche; und die Perle im reichen Bauschatze der alten ober-

---

Breite des Mittelschiffes zwischen den Axen der Pfeiler 50, der Seitenschiffe 35, die Höhe des ersteren in den Gurten 104, der letzteren 52 Fuß, die Höhe der Thürme 366 Fuß.

1) Er hat sein Bild mit dem Zirkel in der Hand als Console im Seitenschiffe angebracht, und dabei seinen Namen eingemeißelt: pruder Diemar.

2) Sighart, a. a. O. S. 306—311, woselbst auch Abbildungen von Details, wie auch bei Walderdorff S. 380 ff. a. a. O.

3) Diese Kirche, zugleich Grabstätte des seligen Berthold, des gewaltigen deutschen Predigers, wie lange noch wird sie, trotz aller Bemühungen von geistlicher Seite, profanirt dastehen müssen? Siehe Walderdorff S. 237 ff. (wie auch für die weitergenannten Regensburgerkirchen.)

4) Im Jahre 1858 fand eine leider nicht glückliche Restauration mit Neubau des Chores statt.

5) Aus derselben Zeit stammt auch die zierliche Empore dieser Kirche. Gothische Emporen kommen nun überhaupt öfter vor, so in der Pfarrkirche zu Abensberg, zu Neunburg vor dem Wald, in der Spitalkirche zu Vilsbiburg u. a. O.

pfälzischen Hauptstadt: die um 1400 erbaute herzogliche, sog. levinische Kapelle mit äußerst schönen Details. c) Die dreischiffige Pfarrkirche in Sulzbach (14. Jahrh.). d) Eigenartig angelegt und nicht minder meisterhaft durchgeführt ist die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. gebaute dreischiffige Pfarrkirche zu Nabburg mit Ost- und Westchor, östlichem Querschiffe, zierlich gegliederten Pfeilern und reichen Maßwerkfenstern, und einem Thurme im Süden[1]). e) Der liebliche Chor der Gnadenkirche zu Sossau bei Straubing (1350), die aus Sandstein gebaute dreischiffige hl. Grabkirche zu Deggendorf (gegr. 1337), die Pfarrkirche in Neustadt a. d. D., ebenfalls dreischiffig mit runden Pfeilern und schönem Strebewerk, mögen unter den niederbayerischen Kirchen genannt sein.

Im 15. Jahrhunderte treten auch in unserer Diöcese besonders Hallenkirchen auf. Davon stehen an Bedeutsamkeit und Ausdehnung voran a) die aus Haustein aufgeführte St. Martinskirche in Amberg, 1421 begonnen, aber noch bis ins 16. Jahrh. fortgebaut; und b) die St. Jakobskirche in Straubing, aus Ziegeln in Verbindung mit Haustein gebaut, erst 1483 begonnen, mit dem hohen Thurme 1529 vollendet[2]). Beide Kirchen haben einen Umgang um den Chor, Kapellen zwischen den stark eingezogenen Pfeilern, schöne Portalhallen und erstere überdieß eine reiche Gallerie im Innern. Viel früher (um 1430) wurde die Kirche der Karmeliten in Straubing, ein schlanker Hallenbau aus Ziegel, von Hans Stettheimer dem Steinmetz, Meister der Landshuterhütte († 1432) vollendet. Andere Hallenkirchen sind c) die Pfarrkirche zu Dingolfing mit schönem auf 13 Rundpfeilern ruhenden Netzgewölbe (1367 beg.), zu St. Nikola bei Landshut mit reich geblendetem Spitzthurme, jene zu Eggenfelden und zu Vilsbiburg mit gutentwickelten Thurmbauten, jene zu Hahnbach, und die Gnadenkirche auf dem Bogenberge, von Haustein 1463 gebaut mit einem vom Boden auf im Sechseck construirten Thurme.

Es liegt außer unserer Absicht, die sehr zahlreichen anderen gothischen Kirchen des 15. Jahrh., wie solche in der Oberpfalz und in Niederbayern sich noch finden, zu beschreiben oder auch nur namentlich alle aufzuführen[3]). Wir nennen nur noch beispielshalber die dreischiffige Pfarrkirche zu Eschenbach mit schönem Gewölbe und Thurmbau (1435), die ebenfalls dreischiffige, nun ganz restaurirte Pfarrkirche zu Kelheim (1468) und den zierlichen Chorbau der Franziscanerkirche daselbst (1463), dann jene zu Ergolding, Altheim, Essenbach, Frauenberg, Taufkirchen, Reisbach, Frontenhausen, Marklkofen, Gottfrieding, Gerzing, Loiching, Pfeffenhausen u. s. w. Viele dieser Kirchenbauten im Vilsthale, an den Ufern der Isar und der Rott und im alten Donaugaue tragen das Gepräge der Meister aus der damals weithin thätigen Landshuterhütte[4]). Der gothischen Kapellen allerwärts ist eine ungezählte Zahl, und heben wir nur als besonders interessant die beiden auf dem Friedhofe St. Peter in Straubing aus, nämlich: die Agnes Bernauerkapelle (1436), und die zweischiffige Gottesackerkapelle daselbst mit Gruft.

---

1) Grund- und Aufriß und Details bei Sighart a. a. O. S. 364—368.

2) Sie verlor ihr schönes, 1492 gebautes Netzgewölbe durch den Brand 1780. — Es ist dieser grosse Bau besonders merkwürdig durch die äußerst regelmässige geometrische Anlage, indem nach der Chorweite von 34 bayer. Fuß sich die Höhen- und Breitenverhältnisse aller übrigen Theile, und ebenso die Stärke der Mauern ($^1/_{10}$), der Rundpfeiler, der Streben u. s. f. berechnen.

3) Sehr viele fanden bei Sighart a. a. O. ihre kunstgeschichtliche Würdigung, obgleich auch hier bei weitem nicht alle.

4) Ueber diese Thätigkeit der Landshuterbauhütte vgl. Sighart a. a. O. S. 431.

Unter den Bauten der späteren gothischen Zeit sind zu bezeichnen: die zweischiffige St. Rupertus-Pfarrkirche an der Nordseite von St. Emmeran (1501), und die Kirche zur schönen Maria, mit niedrigen Seitenschiffen, Rundpfeilern und zwei Thürmen, wohl nur der Chor eines (wie aus einem vorhandenen alten Plane zu schließen) viel grösser beabsichtigten und angelegten, doch nicht vollendeten Baues[1]), dann der Kreuzgang des Klosters der Dominicaner mit eigenthümlichem Gewölbe, sämmtlich in Regensburg.

IV. Artikel.

Renaissance-Styl.

§ 21.

Entstehung und Ausbreitung.

1. Die allmählige Abnahme des kirchlichen Lebens unter den Völkern, wie sie besonders seit dem fünfzehnten Jahrhunderte sich kund gibt, müssen wir als nächste Folge jener Mißstände erkennen, welche egoistische Politik der Fürsten und unchristliches Parteigetriebe im Schooße der Kirche selbst erzeugt hatten. Die religiöse Begeisterung früherer Jahrhunderte, die Schöpferin alles Grossen in Kunst und Wissenschaft, schwand hiedurch zusehends, und machte einer gewissen, prunkenden Aeußerlichkeit Platz. Auch die Architektur der letzten gothischen Zeit verräth diesen Charakter. Wir haben die mittelalterliche Bauweise mit ihrem vielgegliederten und doch so klaren Systeme eine Scholastik in Stein genannt[2]); aber sie gleicht dieser leider auch in der Ausartung ihrer späteren Leistungen. Hier wie dort das nämliche Zurücktreten des eigentlichen Kernes auf ein Minimum des Positiven, dagegen eine Fülle von Umkleidung, von glänzenden, spielenden, sich verästelnden und den Widerspruch suchenden Formen — lauter Pflege der Aeußerlichkeit auf Kosten des Geistes und unter der Prätension des Geistvollen. Kein Wunder, daß die gerade jetzt mit erneuertem Eifer wiederaufgenommenen humanistischen Studien durch das wirklich geistreiche Wesen und die edle Einfachheit der Form, welche an den Werken der sog. klassischen Kunst und Wissenschaft sich zur Vergleichung darboten, die Geister lebhaft an sich zogen, anfänglich, wie es schien, sogar zum Besseren für Manches, aber bei der nun einmal schon begonnenen Entfremdung von der Kirche bald zu nur noch grösserer Verweltlichung und Entchristlichung aller Wissenschaft und Kunst. Die Wiedergeburt, Renaissance, wie man sie vermeinte und nannte, war eben vielfach keine christliche, und wenn auch von Italien,

---

1) Die interessanten Baurechnungen von 1519—1524 sind noch vorhanden. Die Kirche ist jetzt protest. Pfarrkirche. Vgl. Walderdorff a. a. O. S. 437.

2) Siehe oben S. 6.

so doch nicht vom Geiste der Kirche ausgegangen. Die Architektur erhielt ihre Neugestaltung in Folge dieser Renaissance am frühesten, und zwar, da die griechische Kunst weniger zugänglich und bekannt war, nach den Mustern der römischen Bauweise. Man trat da wieder ein, wo die christliche Architektur ihre Formen zuerst entnommen, übersprang so die organische Entwicklung vieler Jahrhunderte, und leider ohne die Absicht, dieselbe im christlichen Sinne, und in vollendeterer Weise zu wiederholen.

2. Schon gleich im Grundrisse der meisten Renaissance-Kirchen stellt sich dieser Bruch mit der christlichen Bautradition offen dar. Es ist nicht mehr das aus der Liturgie selbst gestaltete [1]), durch alle Jahrhunderte festgehaltene, und zur kunstgemässen Einheit entwickelte Schema der Basilika, welches für die Disposition des Baues maßgebend erscheint, sondern das Bestreben nach einem möglichst weiten, lichten und großartig wirkenden Raume. Daher breite Choranlage, noch breiteres Mittelschiff mit ganz engen Seitenschiffen, oder auch nur eine einzige umfangreiche Halle, eine Nüchternheit in der Disposition, die von jenen so glänzend und mannigfach entfalteten, dabei so klaren und krystallisirten basilikalen Grundrissen des Mittelalters gar sehr absticht. Dasselbe beobachten wir im Aufrisse. Die technische Entwicklung des Kirchenbaues hatte, wie wir gesehen, besonders im Suchen nach einer entsprechenden Gewölbeform den ihr vorgezeichneten Weg, und in der Anwendung des spitzbogigen Kreuzgewölbes und der damit zusammengehenden Ausgestaltung des ganzen Systems ihr Ziel gefunden. Die Renaissance greift wieder zurück zur Kuppel des Pantheons und zu den Tonnengewölben der alten römischen Paläste. Nicht zufrieden mit den auch bisher öfters, doch maßvoll benutzten Kuppeln über der Vierung, dehnt sie dieselben zu imponirender Weite und Höhe, oder häufet sie selbst über kleinen, unbedeutenden Nebenräumen der Kirche; die cassettirten Tonnengewölbe aber überbieten sich an einer Breite, die um so unnatürlicher ist, je kühner, um so einförmiger, je geschmückter sie erscheint. Dabei ändert sich nicht nur die ganze Anordnung der bisher mit so grosser Sorgfalt und Einheit ausgebildeten Stützen des Baues, sondern es werden auch die im Centralbau bereits gewonnenen Resultate eines besseren Pfeilersystems aufgegeben, ja bei dreischiffigen Anlagen vielfach selbst die Säulen wieder hereingezogen und ähnlich wie einst in den Basiliken mit wuchtigen Architravstücken belastet, über denen die Arkadenbögen sich erheben. Die Fenster erhalten bedeutende Breite, viereckige Form mit geradem oder flachbogigem oder mehrmals gebrochenem Schluß, auch runde oder ovale oder sonstige willkürliche Gestalt. Ueberall vermehrte Massen und Flächen, von einer Ornamentik belebt, die von den verschiedensten römischen Bauwerken entlehnt und ohne Zusammenhang mit dem Ganzen da oder dort nur angepaßt wird. Dazwischen hinein und bis hinauf in die mächtigen Gewölbe bringt

1) Vgl. oben S. 30. 1; S. 35 u. 36.

endlich die Malerei ihre meist überreiche und farbenprächtige Zier. Im Aeußeren fallen die Strebepfeiler und Strebebogen fort, und werden hiedurch die Wände wieder einförmig und leer. Die größte Sorgfalt wird der Façade geschenkt; allein sie erscheint eben ganz unabhängig vom Innern, und mit ihren Säulen und Pilastern, den gewaltigen horizontalen Simsen und den riesigen Voluten und Biegungen, ohne organische Einheit mit dem Ganzen, als das Bild nicht des Innern der Kirche, sondern der anspruchvollen Aeußerlichkeit dieser Bauweise selber.

3. Fassen wir daher die Charakteristik solcher, zumal der späteren Zeit angehörigen, Bauten kurz, so zeigen sie fast sämmtlich:

a) ein entschieden hervortretendes Aufgeben kirchlicher Bautradition;

b) ein bloß äußerliches Erfassen der aus der heidnischen, römischen Architektur entlehnten Formen, oft ohne Rücksicht auf ihre eigentliche Bedeutung;

c) Mangel an innerer Einheit, an constructiver Durchbildung des Ganzen und Einzelnen, und zwar in weit höherem Grade, als ihn noch die Basilika verräth;

d) Umkehr von der verticalen zur horizontalen, von der idealen und vergeistigenden zur realistischen und äußerlichen Richtung, „ein behagliches Sichausdehnen auf der Erde“ (Lübke);

e) daher wieder vorherrschende Massenwirkung, Haschen nach Großartigkeit und Effect, und die Maurer- und Stuccatorentechnik an Stelle der höheren Steinmetzkunst[1]).

4. Obwohl diese Charakteristik auf die meisten Kirchenbauten der Renaissance

1) Es mögen hier noch einige Urtheile Lübke's stehen, der eben nicht zu den besonderen Freunden mittelalterlicher Bauweise zählt. In seiner Geschichte der Architektur S. 645 äußert er sich über den Renaissancestyl: „Damit (mit dem Hang nach freier Individualität, als dem Grundzug der neuen Epoche) hängt es denn auch zusammen, daß der Kirchenbau sich von den zu allen anderen Zeiten beachteten Bedingungen des Cultus, von der religiösen Grundlage überhaupt befreit. Katholische und protestantische Kirchen erheben sich nach demselben Schema, gemäß einer mehr abstracten, individuellen Begeisterung für das, was man als „klassisch“ anerkannte, nicht nach ritualen Bedürfnissen und allgemeinen religiösen Anschauungen.“ S. 644: „Einen tiefen, lebensvollen Organismus würde man hier vergeblich suchen. Die Formen sind mehr in decorativem Sinne dem Baukörper aufgeheftet, ihm in mannigfacher, möglichst geschickter, oft höchst geistvoller Weise angepaßt.“ S. 673: „In der Renaissance erzeugen sich die Grundverhältnisse, das ganze bauliche Gerüst mit seiner Gliederung bis ins Kleinste, nicht mit jener inneren Nothwendigkeit wie im griechischen und im gothischen Style . . . . . .“ S. 645: „Der Renaissancestyl verläugnet seinen weltlichen Charakter nirgends, am wenigsten in seinen kirchlichen Gebäuden.“ Auch Burkhardt („Geschichte der Renaissance in Italien.“ Stuttgart, Ebner 1877. S. 57) gibt zu: „die Renaissance konnte keinen eigenen organischen und auch keinen sacralen Styl ausbilden im Sinne des griechischen Tempelstyls und des nordisch-gothischen Kirchenstyls. Sie wendet im Kirchenbau die antiken Formen und Anlagen an aus Bewunderung, weil sie dieselben für das Vollkommenste hält, braucht sie dann aber ohne Bedenken auch für den Profanbau.“

anwendbar, so ist dennoch in verschiedenen Zeiten manche Eigenthümlichkeit zu beachten. So hat die erste Periode, die ältere Renaissance (bis Ende des 16. Jahrh.), noch eine gewisse Ehrfurcht vor den kirchlichen Baubedürfnissen; sie behält in vielem die allgemeine Ordnung des Baues bei, und umkleidet ihn nur mit aller Fülle der neugewonnenen vermeintlich classischen Formen. Und als eingehenderes Studium den anfänglichen Mischstyl von Gothischem und Klassischem beseitiget, und für den neuen Styl freiere Selbstständigkeit gewonnen hatte, da lassen sich wenigstens geschmackvolle Einfachheit, Großartigkeit und malerischer Effect in Vertheilung der Massen nicht verkennen, Eigenschaften, welche zwar den Mangel inneren Lebens nicht ersetzen, aber gegenüber der ausartend decorativen Behandlung der Bauwerke in der letzten Zeit des gothischen Styles immerhin wohlthuend wirken können. Vom 17. Jahrhundert an tritt die Periode des Rococo ein. Die phantasielose, im Grunde doch fremde und dem neuen Leben nur aufgezwungene römische Architektur mußte den Völkern, und zumal dem prachtliebenden und genußsüchtigen Volke der Franzosen, nach und nach viel zu kahl und kalt erscheinen; man bereicherte und erneuerte, zierte und umkleidete im Ganzen und Einzelnen. Gewundene Säulen, zerschnittene Giebel, unterbrochene Simse, mannigfaltige Voluten, schneckenförmige Consolen, eine Fülle von Festons und Fruchtkörben, von Genien und Wappen, Muscheln [1]) und Schnörkeln aller Art, perspectivische Täuschungen, Vermengung von Malerei und Plastik u. s. w., sind der Manier des Rococo eigen und blenden nicht selten durch den Reichthum, durch die Phantasie und technische Vollendung das Auge, während der Verstand dabei freilich wenig zu beginnen weiß. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. trat ein Rückschlag ein; übersättiget von dieser Ueppigkeit und Unnatur, wollte man zum Einfacheren und Edleren zurückkehren, verfiel jedoch in eine merkwürdige Steifheit und pedantische Classicität. Es ist dies der sogen. Zopfstyl [2]). Vorherrschend gerade Linien, horizontaler Thür- und Fenstersturz, copirte antike Simse und Säulen und Wandpfeiler, im Ganzen die möglichste Ungeschmücktheit und Eintönigkeit bilden seine Charakteristik [3]).

---

1) Von diesem Muschel- und Grottenwerk (rocaille) leiten Manche den Namen Rococo her.

2) Die Lockenperücke wurde zum sorgfältig eingebundenen Zopfe, könnte man sagen.

3) Vielfach redet man von einem sogenannten Jesuitenstyle; und wirklich gebührt diesem Orden auch in der Baukunst das Verdienst, den Geist der Kirche in jener Zeit noch am tiefsten erfaßt und festgehalten zu haben. Wenigstens in den von ihm selbst gebauten Ordenskirchen zeigt sich durchgängig eine kräftige Reaction gegen die eingerissene Verachtung des kirchlich Traditionellen und gegen den Ungeschmack des Rococo; klare Conception und bewußter Formensinn ist diesen, obgleich im Styl der Zeit erbauten Kirchen nie abzusprechen. Da die Bauthätigkeit des Ordens bis in's 18. Jahrhundert herein sich erstreckte, so ist es wohl nicht irrthümlich, zu sagen, daß er vielfach auf dem Gebiete der Kunst für die Kirche eine ähnliche Bedeutung hatte, wie auf dem der Wissenschaft und des kirchlichen Lebens, obgleich von einem Jesuitenstyle im eigentlichen Sinne historisch nicht gesprochen werden sollte.

5. Seine Ausbreitung fand der Renaissancestyl von Italien aus. Vier Männer sind es besonders, welche denselben mit der ganzen Macht ihres außerordentlichen Talentes zu fördern sich bemühten: Filippo Brunelleschi, nach der Schilderung seiner Zeitgenossen auch ein sehr religiöser und sittlich unbescholtener Charakter, der nach jener 1420 zu Florenz gehaltenen Versammlung von Baumeistern aus aller Herren Ländern bis 1444 auf dem deutschen Dome dieser Stadt die ungeheuere, achteckige Kuppel baute; dann Leo Battista Alberti, durch welchen die neue Bauweise ihre mehr theoretische Begründung erhielt, und von den ihr noch anhängenden Resten mittelalterlicher Elemente purificirt wurde, daher er denn auch an die gothische St. Franciscuskirche zu Rimini um 1450 die Façade geradezu nach dem Muster eines römischen Triumphbogens vorstellte; Bramante, der bis 1499 im Mailändischen besonders den Ziegelbau für die Renaissance mit grossem Erfolge dienstbar machte, und von 1500 an in Rom thätig war; endlich Michelangelo Buonarotti, auch in der Architektur mehr gewaltig als würdig, mehr kühn als berechnend, mehr bedacht auf malerischen Effekt als die Reinheit des Styles. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er an der St. Peterskirche in Rom. Schon unter Nikolaus V. von Rosselini (1450) begonnen, und zwar im Grundriß der Basilika, wurde der Bau erst wieder aufgenommen durch Bramante, unter Julius II., und sollte die Form des griechischen Kreuzes erhalten, mit einer Kuppel über dem Grabe des hl. Apostels Petrus, und mit einer Vorhalle von sechs Säulen. Giuliano di San Gallo (bis 1516), Fra Giacondo da Verona (bis 1518), Raphael der Maler (bis 1520), der einen Langhausbau beabsichtigte, Peruzzi (bis 1536), Andrea di S. Gallo (bis 1546), folgten in der Bauführung, bis Michelangelo „um Gotteslohn und zum Heile seiner Seele“ dieselbe übernahm und bis 1564 leitete. Von ihm rührt auch Plan und Modell der bald nach seinem Tode ausgeführten grandiosen Kuppel. Bis 1573 nämlich bauten noch Ligorio und Vignola, und bis 1604 Andrea della Porta am Werke weiter. Endlich verlängerte Carlo Maderno (seit 1605) das Schiff nach Westen hin, gegen Bramante's und Michelangelo's Plan, und nicht zu Gunsten der architektonischen Wirkung des Ganzen. Fontana und Bernini, welch' letzterer die berühmten Doppelcolonaden (1667) baute, führten endlich den Bau zum Schlusse, das großartigste Werk des Renaissancestyles, die größte Kirche der Erde[1]). Die Urtheile über dieselbe sind vielfach einseitig. Niemanden fällt es jetzt mehr ein, im Dome von St. Peter das Muster aller Kirchenbauten zu bewundern; aber was wir daran bewundern, ist das Riesenhafte seiner Dimensionen, und vielleicht auch eine gewisse Providenz, wonach gerade durch die vielwechselnde Bauführung, und trotz der fremdartigen Formen, in

1) Etwa 8000 architektonische Handzeichnungen, darunter auch jene der bei St. Peter beschäftigten Baumeister, befinden sich in der Galleria degli Uffizi zu Florenz, erst in neuester Zeit eingehender durchforscht, geordnet, und zur Benützung vorbereitet.

der Hauptkirche der katholischen Welt die zwei wichtigsten Bauanlagen christlicher Tradition, der Central- und der Langhausbau, sowie das lateinische und griechische und das dreiarmige päpstliche Kreuz zu Einem Ganzen wenigstens im Grundrisse vereiniget erscheinen [1]).

Aus Italien verbreitete sich der Renaissancestyl zunächst nach Frankreich und Spanien. In ersterem war es besonders die Regierungszeit Franz I. (1515 bis 1546), welche ihr Aufblühen mächtig begünstigte, obgleich auch schon im 15. Jahrh. ihr Einfluß an vielen Kirchen ersichtlich wird. Im reinen Style hat Frankreich herrliche Bauten, wurde aber deßungeachtet die Heimath des Rococo in seiner größten Ueppigkeit und Ungebundenheit. In Spanien entwickelte sich mit dem Anfange des 16. Jahrh. eine durch die Vermischung von gothischen, maurischen und antiken Formen glänzende Frührenaissance, nahm jedoch bald einen strengeren, ja feierlichen Charakter an, wie dieser besonders am Kloster St. Lorenzo im Escurial (1563 begonnen), und an der Kirche desselben, einem dorischen Pfeilerbau mit mächtiger Kuppel und Tonnengewölben, mit zwei Thürmen und hoher Façade sich ausspricht. In England wurde die Renaissance nie recht heimisch, während der gothische Styl bis auf den heutigen Tag daselbst sich in Uebung erhielt. Die bedeutendste Kirche der neuen Bauweise ist die groß angelegte St. Paulskirche in London (1675—1710). Auch in den Niederlanden und in Deutschland drang die Renaissance erst ziemlich spät vor, und in diesem wie es scheint, zuerst nach Böhmen [2]), dessen Kirchen von den Hussiten vielfach zerstört, der Restauration und des Neubaues bedurften. Wir nennen in Deutschland, und zwar sogleich in Bayern, die 1582 unter dem Fürstbischofe Julius begonnene Neubaukirche zu Würzburg, in einem eigenen Mischstyle von Gothischem und Antikem gebaut; dann aus der Zeit der reinen Renaissance die großartige, 1583 bis 1595 aufgeführte Jesuitenkirche in München, einschiffig, mit einem außergewöhnlich weiten Tonnengewölbe, und Seitenkapellen zwischen den Wandpfeilern und reichster Stuckdecoration; und aus der Zeit des Rococo die Theatinerkirche in München (1661—1675), und den imposanten dreischiffigen Bau des Domes zu Passau (nach 1662) [3]).

---

1) Damit ist das Verfahren jener gerichtet, die von da an für alle andern Kirchen ihre Muster nur von St. Peter holen zu müssen glaubten. Die ganze Bedeutsamkeit der St. Peterskirche liegt in Roms Bedeutung selber. Aus Rom, seiner Bedeutung und Geschichte, herausgenommen und an irgend einen andern Ort der Erde hinversetzt, ist sie eben von anderen Kirchen der Renaissance in Nichts unterschieden als durch das Gewaltige ihrer Constructionen.

2) Aber auch hier hielten die einheimischen Meister noch fast ein volles Jahrhundert an der Gothik fest. Ja noch im 18. Jahrh. wurden zwei Kirchen erster Größe, nämlich die Cistercienserkirche in Sedlitz und die Stiftskirche in Kladrau im gothischen, freilich hie und da sehr gemischten Style wieder gebaut.

3) Auch seine beiden Thürme sind in jüngster Zeit nun ausgebaut.

In der Diöcese Regensburg gehört der frühesten Renaissance der isolirt stehende Thurm von St. Emmeram in Regensburg an, 1575—1579 aus Quadern gebaut und mit Statuen geschmückt. 1627—1631 wurde in Regensburg die protestantische Dreifaltigkeitskirche ausgeführt, eine mächtige, tonnengewölbte Halle mit geradlinigem Chorschlusse, als Renaissancebau von grossem Interesse. Auch die Karmelitenkirche in Regensburg, dann die der Jesuiten in Straubing, der Franciscaner in Pfrelmdt u. a. gehören hieher. Besonders schöne Bauten des Rococostyles sind die Klosterkirchen von Waldsassen, Seligenthal und Rohr.

3. Abschnitt.

Bauführung.

§ 22.

Winke.

1. Obgleich es als ein Zeichen neuen kirchlichen Lebens begrüßt werden kann, daß man allenthalben beginnt, den Kirchen, sowohl in Neubauten als Restaurationen mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden, so ist doch gerade in dieser Zeit der Umkehr auf dem Gebiete kirchlicher Kunst, was Neubauten betrifft, noch immer der Rath ein guter: In nicht ganz dringenden Fällen dieselben so lange als nur möglich zu verschieben [1]), bis die noch hie und da vorhandenen Bauwerke aus besserer Zeit genauer studirt, auch mehr praktische Erfahrungen auf dem neuen Wege gemacht und dieselben mehr als es jetzt der Fall ist, auch wieder Eigenthum des Handwerks geworden sind. Jedenfalls sollten Uebereilungen hier nie stattfinden.

2. Nach der meist principiellen Vernachlässigung der specifisch kirchlichen und katholischen Kunst in der Bildung der Architekten unserer Zeit, ist es bei wirklicher Vornahme eines Baues oder einer Restauration Sache des Klerus, vorzusorgen, daß die Rücksicht auf die Bedürfnisse und den Geist des katholischen Cultus, so wie die Pietät für die kirchliche Tradition im Ganzen wie im Einzelnen, im Wesen wie in der Form bewahrt bleibe [2]).

---

1) Siehe Reichensperger, „Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst". Leipzig, Weigel 1854. S. 17. — Möchte dieser Rath jetzt, nach mehr als 40 Jahren, als nicht mehr so nöthig sich erweisen!

2) Vom Anfang an und durch alle Jahrhunderte war es Sache der Bischöfe, hinsichtich der Erbauung von Kirchen im Ganzen wie im Einzelnen die nöthigen Anordnungen zu treffen. Man sehe bei Euseb. Vita Constant. cap. 30—32 den schönen Brief, welchen Kaiser Constantin, als er die Basilika am hl. Grabe des Herrn erbauen lassen wollte, an den hl. Bischof Makarius von Jerusalem schrieb. „Deiner Klugheit ziemt es, das Einzelne zum Werk Erforderliche anzuordnen, und zu sorgen, daß die Basilika die schönste allerorten an Schönheit übertreffe . . . . Wegen der Säulen und des verschiedenen Marmors, und Alles

3. Der Klerus lasse also nie Alles dem Laien über, selbst wenn dessen Name und Geschicklichkeit noch so bekannt sind. Er prüfe Jedes selber, und ziehe vor Allem Verständige aus dem Priesterstande zu Rathe. Es ist besonders Aufgabe der Kunstvereine, hierin helfend zur Hand zu sein.

4. Ein Architekt ohne Achtung und Uebung kirchlicher Pflicht, ohne Pietät gegen das im Gotteshause einmal Gebrauchte, der Alles stürmisch neu machen will, und zwar genial und nach der Mode der Zeit, der nur selbstständig verfahren will, taugt nicht für kirchliche Kunst.

5. Im Größten wie im Kleinsten ist strenge an dem Satze festzuhalten: Die kirchliche Kunst muß vor allen Einfällen der wechselnden Mode, vor allen Erfindungen der modernen Industrie verschont bleiben, und kann es keineswegs als ihre Aufgabe erkennen, diese Erfindungen vorerst in den Kirchen erproben zu lassen.

§ 23.

Wahl des Styls.

1. Die Bestimmung des Styles, in welchem eine Kirche gebaut werden soll, steht vor Allem dem Klerus zu.

2. Da die Erfindung eines neuen kirchlichen Baustyls in artistischer und historischer Hinsicht eine Chimäre ist[1]), eine Anknüpfung an den Renaissancestyl aber

---

dessen, was Du sonst nach Deiner Einsicht für vorzüglich und zweckdienlich hältst, schreibe an uns, sobald der Entwurf des Ganzen gefertigt sein wird ...... Auch wünschte ich von Dir zu wissen, ob Du glaubst, daß die Kirche mit einer Decke in Cassetten versehen oder aber in einer andern Weise gedeckt werden solle, u. s. f." — In den Kapitularien Karls des Grossen herrscht dieselbe Anschauung; „Similiter quidem de operibus in restaurationem ecclesiarum sive in faciendo sive in redimendo episcopalis potius sequatur voluntas." Carol. M. et Ludov. Pii. etc. Capitular. Paris. 1603 pag. 35. — Dieses Verhältniß ist vielfach ein ganz anderes geworden; soll es wieder besser sich gestalten, so ist vor Allem nothwendig, daß der Klerus auf diesem Gebiete sich auch gründlichere Kenntniß verschaffe, und daß daher in den Klerikalseminarien den Kandidaten des Priesterthumes, und zwar jenen, die in der Liturgie bereits unterwiesen werden, Unterricht in der kirchlichen Kunst ertheilt werde. — In der Diöcese Regensburg, sowie in anderen Diöcesen, ist der Klerus wiederholt durch oberhirtliche Ausschreiben beauftragt, vor allem weiteren Verkehr mit den weltlichen Behörden, über die Vorarbeiten bezüglich eines Baues oder einer Restauration, also über die Absicht überhaupt, über Programm, Anfertigung des Planes, Auswahl der Meister, die Mittel u. dgl. sich die Genehmigung des Bischofes zu erholen.

1) Gleichwohl träumte man vor noch nicht langer Zeit von der Nothwendigkeit der Erfindung eines neuen Styls — eines Staatsstyls, und brachte ihn in Zusammenhang mit der Zukunftskirche! — Doch auch aufrichtig der Kirche ergebene Katholiken hoffen und sinnen hie und da auf einen neuen Baustyl. Wir stimmen bei, wenn darunter eine organische

nicht wohl nochmals versucht werden will[1]), so bleibt die Wahl nur zwischen dem altchristlichen, dem romanischen, und dem gothischen Style, den einzigen in der kirchlichen Tradition begründeten. Unter diesen ist der gothische Styl, wie wir gesehen haben, der zur vollen künstlerischen Einheit durchgebildete, schließt alle Vorzüge der früheren Baustyle in weit erhöhtem Maße in sich, entspricht dem Bedürfnisse und Geist des katholischen Cultus, weil aus ihm hervorgegangen, in jeder Hinsicht, ist für die einfachsten Landkirchen und Kapellen gleich anwendbar, wie für die Kirchen und Kathedralen der Hauptstädte, und minder kostspielig[2]) als alle übrigen. Was aber besonders zu beachten: Der gothische Baustyl ist in höherem Grade als die anderen ausschließliches Eigenthum der katholischen Kirche nach Ursprung und Ausdruck, ein beständiges Zeugniß für die Macht, für die Wahrheit und den Charakter der katholischen Kirche[3]). Der altchristliche Styl ist noch zu sehr unter dem nächsten Einflusse der Antike, und darum weniger Ausdruck des in den neuen Völkern neu

---

Weiterbildung und möglichste Vollendung des romanischen und gothischen Styles verstanden sein soll; diesen aber oder sämmtliche in dem Entwicklungsgange kirchlichen Lebens und kirchlicher Kunst herausgebildeten Style überspringen wollen, sagen, der eigentliche Ausdruck für die Idee eines christlichen, eines katholischen Gotteshauses müsse erst erfunden werden, diesen Ausdruck in diese oder jene geometrische Form oder die Verbindung mehrerer setzen, das scheint uns, gelinde gesagt, eben Träumerei.

1) Wir kennen die Hoffnungen, welche von Manchen für eine Verjüngung der Renaissance aus der Rückkehr nicht zur antik-römischen, sondern griechischen Architektur geschöpft werden wollen, und durch Schinkels († 1841) allerdings anerkennungswürdige Bestrebungen sich zu verwirklichen schienen. Allein glücklicherweise muthet man dem Katholicismus gar nicht zu, es mit dieser verjüngten Renaissance und „dem daraus in Kraft des modern-germanischen Geistes (!) entsprossenden zeitgemäßen Baustyle" ebenfalls zu versuchen, vindicirt sich diesen vielmehr für die Baudenkmale der specifisch modernen, fortgeschrittenen Institutionen, und überläßt der katholischen Kirche mit ihrer mittelalterlichen Welt- und Religionsanschauung als den für sie passendsten Styl eben den mittelalterlichen. So die tonangebenden Liberalen auf dem Gebiete der Kunst.

2) Kallenbach führte einst im Bamberger Quartalblatt für christl. Kunstarchäologie aus, daß im Verhältniß besonders zu italienischen Bauwerken bei gothischen Kirchen ganze ²/₈ der Mauermasse, also der Kosten erspart werden; daß selbst bei hölzernen Decken für erstere das Verhältniß sich nicht günstiger stelle; daß grosse Flächen mit Fenstermaßwerk und Verglasung sich billiger schließen lassen als mittelst drei Fuß dicken Mauern. Mehrkosten in Voranschlägen für gothische Kirchen entziffern sich meistens aus Ansätzen für unnöthige, selbst übelangebrachte Verzierungen.

3) Das scheint man allmählig anderwärts zu spüren. Man warnte vor fernerer Hereinziehung mittelalterlicher Kunst in den protestantischen Gottesdienst (Allgem. Ztg. 14. April 1853). In der Schlußversammlung des „Institute of Architectes" 1856 in London ward ausgesprochen, die mittelalterlichen Bauweisen paßten durchaus nicht für protestantische Kirchen; diese müßten in den dem protestantischen Gottesdienste entsprechenden Formen gebaut werden; mittelalterliche Pläne entsprechen aber diesem Zwecke nicht. Organ für christliche Kunst. Jahrg.

und ungleich mächtiger sich entfaltenden kirchlichen Geistes[1]). Der romanische Styl, wie der Uebergangsstyl, kann besonders in Rücksicht auf die vollkommene organische Ausgestaltung, also auf die letzten Anforderungen der Kunst, dem gothischen Style nicht ebenbürtig erscheinen. Obgleich nun, wie aus der Beschreibung und Charakterisirung der einzelnen Baustyle klar geworden sein wird, von einer Gleichberechtigung derselben in Hinsicht der künstlerischen Durchbildung nicht die Rede sein kann, so bestimmt doch die Kirche selbst durchaus nicht gerade den gothischen Styl für ihre Bauten, noch tadelt sie die Wahl und Anwendung dieses oder jenes Styles, auch nicht des Renaissancestyles, wenn anders die für alle stets maßgebenden Anforderungen des heiligen Cultus beachtet werden, und die Ausführung eine der Heiligkeit des Baues angemessene ist[2]).

3. Für den gothischen Styl ist die erste Periode mit ihren einfachen, mehr constructiven, als decorativen Musterbauten am Besten zu empfehlen. Es verräth überhaupt Unkenntniß des Wesens des gothischen Styls, seine Eigenthümlichkeit in

---

VI. Nr. 17 Art. aus London. Doch sucht sich auch die gegentheilige Anschauung wieder geltend zu machen. Vgl. Flügge's Aufsatz: „Die Anwendung mittelalterlicher Bauformen, namentlich des gothischen Styles, für neue protest. Kirchen" im Kölnerdomblatt 1865 Nr. 247. und den Artikel: „Protest. Stimmen über die Rückkehr zur mittelalterlichen Kunstweise" im Org. für christl. Kunst. Jahrg. XV. Nr. 15. S. 173 ff. Und wirklich gingen für den lang projektirten Dombau in Berlin in Folge des Concurrenzausschreibens vom 12. August 1867 von 49 Architekten 51 Entwürfe ein, darunter 12 im gothischen Style, weitaus die meisten, ungefähr 30 Pläne, zeigen Centralanlagen im modern-romanischen oder auch im antiken Style. (Siehe deutsche Bauzeitung, 1869. n. 5 ff.). Auch Viktor Schultze in der Schrift „Das evangelische Kirchengebäude, ein Rathgeber für Geistliche und Freunde kirchlicher Kunst" Leipzig, Böhme 1886 möchte wieder die mittelalterliche Bauweise empfehlen. — Für die neueste Religion der „Gebildeten" eignete sich übrigens am besten als Vorbild der protest. Kirchenbau Amerika's: Ein langes Gebäude mit zwei Reihen Fenstern, die obere für die Gallerie, die untere für die Seitengänge, vier Reihen gepolsterter Sitze, in der Mitte ein Paar grosse Oefen, weiche Fußteppiche, eine Kanzel, groß genug, um darauf herumzugehen, von Mahagoniholz, und mit einem Sopha möblirt, davor der Kommuniontisch, ohne Altäre, ohne Kreuz, schattige grüne Fensterläden, Abends helle Gasbeleuchtung, ein Kirchthurm von Holz mit antiken Säulen geziert und der Wetterfahne darauf — ist wohl der beste Ausdruck des Geistes der amerikanischen modernen Sektenkirchen. Vergl. Berichte in der Berliner protest. Kirchenzeitung vom 19. Juli 1856.

1) Fast als Curiosum möchte man die von Hübsch in seinem öfter citirten Werke „die altchristlichen Kirchen" ausgesprochene Meinung bezeichnen, daß der altchristliche Styl höher in seiner Entwicklung stehe, als der romanische. „Die romanische Bauart sei eigentlich nur eine ins Rohere herabgesunkene Fortsetzung jener altchristlichen, keineswegs aber, wie gemeinhin angenommen worden, eine im Vergleich zu letzterer gesteigerte und mehr organische Ausbildung."

2) Von Beanspruchung eines Monopols des gothischen Styles ist nicht die Rede. Vgl. übrigens über die Frage: „In welchem Style sollen wir unsere Kirchen bauen?" die Aufsätze in „Zeitschr. f. christl. Kunst" Jahrg. II. S. 124. III. 168. 258. 377. IV. 161. 214. 281. 335. V. S. 11. 89. 143. XI. 245. 267.

reicher Decoration statt in einheitlicher Construction zu suchen, ein Irrthum, der auch jenen Mißgriff veranlaßte, mit dem man für einfache Landkirchen großartige Dome zu Mustern nahm, und diese mit ihren ihnen eigenen Verhältnissen auf ein Miniaturbild reducirte, das immerhin nur kindisch erscheinen mußte. Gerade das liegt eben im Charakter des gothischen Styls, für jeden einzelnen Bau die entsprechenden Verhältnisse und ebenso eine mehr oder minder reiche Decoration bieten zu können, ohne von seiner Würde auch in der kleinsten Kirche etwas einzubüssen.

§ 24.

Fertigung des Bauplans.

1. Sind die Mittel vorhanden, so wäre es zu wünschen, daß nach dem gewählten Style Pläne von Mehreren gefertigt würden.

2. Ort und Lage, etwaige Benützung des Alten u. s. f., besonders aber die Einhaltung der Grundlinien jedes Kirchenbaues, muß vorher besprochen sein[1]). Jedes Abgehen von diesen, jede sonstige untraditionelle Neuerung[2]), sollte hier abgewiesen werden.

3. Man verlange vom Baumeister wenigstens folgende Zeichnungen:

a) Situation, und Grundriß des Baues mit der inneren Disposition.

b) Aufrisse der verschiedenen Fronten.

c) Längendurchschnitte der Nord- und Südseite. Alle Zeichnungen in solcher Grösse, daß jedes einzelne Glied erkenntlich ist; also z. B. für eine 160 Fuß lange Kirche eine Zeichnung von 2 Fuß Länge; alle Details beizufügen in $^1/_{12}$ der natürlichen Grösse.

d) Einen detailirten Kostenanschlag, jedoch nach den Ortspreisen[3]).

4. Den eingereichten Plan prüfe man zuerst selbst an Ort und Stelle und mit Beiziehung Sachverständiger, ehe man ihn zur Begutachtung einsendet[4]).

---

1) Ueber Situation und Disposition der Kirchen siehe Praktisches in „Kirchenschmuck" 1859. Heft 1. 4. 7; 1860. Heft 1; 1862. Heft 2. und öfter. Vgl. oben § 3. und 4.

2) Um hier Eines zu erwähnen, so wollte man es hie und da als einen grossen Vortheil für Raumersparniß und Harmonie des Baues ansehen, die unseren Symmetrikern so anstössige, aber durch alle Jahrhunderte auf der Nordseite (oder Südseite, wo solches die trocknere Lage verlangte) des Chores angelegte Sacristei unter dem Altar, einer Krypta gleich, zu bauen, aus welcher dann der Priester zum Altar heraufsteigen muß!

3) Siehe Reichensperger, Fingerzeige. S. 20. Uebrigens ist es selbstverständlich, daß vor Ausführung eigentlicher Baupläne behufs Verständigung es sich empfiehlt, nur einfache Skizzen zu verlangen, die ohne Mühe und Kosten leicht geändert werden, und dann zur Grundlage dienen können.

4) Ueber Baupläne überhaupt, ihre Geschichte u. dgl. siehe gute Bemerkungen aus einem Vortrage Schmidts in der „Wiener Bauhütte" Org. f. chr. Kunst. Jahrg. XV. Nr. 7. S. 83.

§ 25.

Material und Grösse der Kirche.

1. Hinsichtlich des Materials ist wohl zu beachten, daß die Kirche kein Modebau sei, sondern für Generationen bestimmt. Darum sehe man vor Allem auf Dauerhaftigkeit und Wahrheit.

2. Alle Flüchtigkeit in Bezug auf Herstellung des geeigneten Ortes, der Fundamente, der Bearbeitung des Materials, besonders in den Ziegelhütten und in den Kalkgruben, ist zu vermeiden. Gewölbe aus getünchten Brettern [1]), Pfeiler oder Säulen aus Holz u. s. f., die Anwendung von Gußeisen, Gyps und Stuckmasse, Cement, oder anderen Surrogaten statt des Steines lasse man sich nie einreden.

3. Gestattet es das Material, z. B. Quadern, Ziegel, so meide man, wenn nicht etwa eine eigentliche künstlerische Bemalung angebracht werden soll, allen Verputz oder Anwurf und stelle nur reine Fugen her. Ist durchaus ein Verputz nothwendig, z. B. wegen verschiedenartigen Materiales, so wäre es zu empfehlen, statt des so beliebten Tongebens, d. h. Anstreichens mit Einer Farbe, den Mörtel einfach mit zerstossenem Haustein zu vermischen, diesen rein aufzutragen, und etwa noch auf demselben durch Linien die Fugen anzudeuten. Sind die Hauptglieder von Haustein, so bleibe dieser rein, und behandle man die übrigen Bautheile so, daß ihre Zusammengehörigkeit und die Construction des ganzen Baues klar heraustrete. Alles Marmoriren der Wände aber u. dgl. unterlasse man.

4. Man baue die Kirche gleich anfangs nicht zu klein. Sie soll so geräumig sein, daß sie nicht allein für die Einwohnerschaft des Ortes ausreiche, sondern eine noch grössere Menschenzahl fassen könne [2]).

Nicht so fast zur Nachahmung als vielmehr zum anregenden Studium wollen wir nur hinweisen auf die zahlreichen und billigen autographirten, in grossem Maßstabe gegebenen Pläne aus der Schule Schmidts in Wien; auf Ungewitters „Land- und Stadtkirchen, Samml. von Entwürfen zu kirchlichen Gebäuden, den Einzelheiten und dem Zubehör derselben", nach des Verf. Tod herausgegeben von Hillebrand bei Flemming in Glogau (sine a.); auf Hase's „Sammlung von Zeichnungen ausgeführter Kirchen, Schul- und Privatbauten in Haustein und Backstein". Hannover, Schmorl und Seefeld 1872; auf Baudot's „Eglises des Bourgs et Villages" Paris, Morel, 1867. Sehr Brauchbares auch im Rottenburger „Archiv für christl. Kunst", in Schnütgens „Zeitschr. f. christl. Kunst" u. A., wie denn überhaupt eine besondere Schwierigkeit, sich über gute Entwürfe zu unterrichten, und solche zu erhalten, in unserer Zeit nicht mehr existirt.

1) Ueber kunstgemässe Holzgewölbe und Vertäfelungen siehe „Kirchenschmuck" 1860. Heft 8. S. 24 ff. und Heft 9. S. 44.

2) „Situs praeterea ecclesiae amplitudo ita patens esse debet, ut non solum multitudinem populi locum incolentis, ubi ecclesiae vel parochialis vel collegiatae vel cathedralis aedificatio futura est, sed frequentiam etiam hominum interdum ad solemni-

§ 26.

Bauordnung, Restauration.

1. Die gewöhnliche Weise, bei Neubauten und Restaurationen die Arbeiten an den Mindestfordernden zu veraccordiren, dürfte möglichst beseitigt werden; der Pachtende hat den Vortheil, der Arbeiter verliert damit Lust und Liebe an der zu liefernden Arbeit. Nach der alten Hüttenordnung arbeitete man nur für Tagelohn[1]). Man gebe jedenfalls den Bau nur jenem von den Bewerbern, welcher nach Fähigkeit und Charakter die beste Bürgschaft für solide Ausführung bietet.

2. Bei Neubauten trachte man nicht, in kürzester Zeit Alles auf einmal fix und fertig zu haben, sondern stelle zuerst gediegen das Nothwendigste her. So z. B. wäre es ungeeignet, an den Schmuck der Façade zu denken, ehe noch der innere Bau eingedeckt ist; oder Mittel- und Seitenschiffe zu wölben, ehe den Chor das Gewölbe schließt; oder es zu unterlassen, auch den Chor zu wölben, weil für jetzt nicht die Mittel auch für das Gewölbe des Langhauses ausreichen[2]). Eile aber verdirbt Alles, und die Geldmittel einer Generation reichen nur selten für einen wirklich gediegenen und würdigen Kirchenbau. Man lasse der Frömmigkeit und Opferwilligkeit der kommenden Geschlechter mehr übrig, als das nimmer endende Geschäft des Restaurirens.

3. Dieselbe Ordnung gilt bei Restaurationen. Zuerst das Nothwendigste am Baue, z. B. am Dache, an den Wasserabflüssen, Thüren, Fenstern u. s. f., dann das Nothwendigste in der inneren Einrichtung, dann erst äußere und innere Decoration.

4. Besonders soll das Dach allzeit im guten Zustande sein, und es stehet den Kirchenvorständen zu, sowohl an der Kirche selbst, als auch an den Thürmen dasselbe von Zeit zu Zeit zu untersuchen oder untersuchen zu lassen[3]).

---

tates confluentium capere queat. Qua in re ratio illa negligenda non est, ut unicuique hominum tantum spatii esse possit, quanta est ab omni parte mensura unius cubiti et unciarum octo (d. i. also circa 2 Fuß oder 58—60 Cm); idque praeter spatium quod columnae, pillaeve ac parietes capiunt." Instr. fabr. S. Carol. Borr. l. 1. c. 1. pag. 563. Eine allgemeine bindende Regel aber für den Raum der Kirchenbesucher, nach Steh- und Sitzplätzen, nach Kindern und Erwachsenen einer Gemeinde, zu urgiren ist vom Uebel. Siehe auch „Zeitschr. f. christl. Kunst" Jahrg. I. S. 154: „Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfniß der Zeit". Dazu S. 235: „Den Bau von Pfarrkirchen betr." und S. 271 ff.

1) Sehr instructiv ist P. Steph. Beissel's „die Bauführung des Mittelalters", Studie über die Kirche St. Viktor zu Xanten. Freiburg, Herder, 1889. 2. Aufl.

2) „Ubi vero templi navis ob tenuiores ecclesiae proventus cameram habere nequeat, curandum erit, ut saltem chorus seu capella major, ubi summum altare collocatum est, camerato opere sit munita, vel si nec hoc ecclesiae paupertas admittat, tabulato omnino ornetur." Ornat. ecclesiast. c. 2. pag. 5.

3) Primo quidem tectum, a quo aliarum partium conservatio dependet,

5. Ingleichen beachte man, daß die Wasserabflüsse, die Wasserschläge, die Gesimse (Dachgesims, Fenstergesims, Deckplatten auf Strebepfeilern u. s. f.) von Zeit zu Zeit nachgesehen und ausgebessert werden, da von ihrer Erhaltung zum guten Theil auch die der Mauer bedingt ist. Vorzüglich um den Grund des Kirchengebäudes her dulde man nicht, daß das Wasser wegen Mangels an Abfluß einsitzen müsse; Gras, Gesträuch soll davon durchweg entfernt werden.

6. Wenn an dem Mauerwerke entweder der Mörtelanwurf an verschiedenen Stellen sich losgelöst hat, oder, wo ein solcher nicht vorhanden, die Fugen des Gesteins zu tief ausgespült sind, oder gar in demselben Gras und Unkraut wächst, soll eine Ausbesserung nicht verschoben werden, um nicht dem eindringenden Regen die Mauer zur Zerstörung preiszugeben.

7. Im Innern soll besonders auf die Gewölbe der Kirche wohl geachtet werden. Wenn von den Rippen sich hie und da Stücke bereits losgelöst haben, oder auszuspringen anfangen, die Schlußsteine schadhaft sind, so ist hier vor Allem zu restauriren. Man dulde nicht, daß die Gewölbekappen zu irgend einem Zwecke durchlöchert, oder gar in dieselben grössere Oeffnungen durchgeschlagen werden, da Solches über kurz oder lang die Bindung des Gewölbes lösen muß. Auch im Innern der Gewölbe ist öfter nachzusehen, besonders ob in ihren Ecken nicht lastender Schutt sich angehäuft, der nicht nur wegen seines Druckes, sondern ebenso wegen der in ihm sich aufhaltenden Feuchtigkeit dem Gewölbe Schaden bringt; ob schadhafte Theile am Dachstuhle nicht einen Druck auf Mauern und Gewölbe veranlassen u. dgl.

8. Der Boden der Kirche sei wohl belegt[1]), schon um die zerstörende Feuchtigkeit vom Baue leichter abzuhalten; wo der Boden sehr feucht, ließe sich oft durch passende Unterlagen unter dem eigentlichen Pflaster abhelfen.

---

inspiciendum erit frequentius." Const. dioec. Ratisb. P. II. c. 1. § 1. n. 1. „Tectum debet esse firmum, necessariis fulcris, trabibus ac tignis bene munitum, et si non ex plumbo cuprove, saltem ex optimis tegulis aut etiam scandulis constet, quod ab aedituis et ecclesiae procuratoribus, cum inde aliarum partium conservatio dependeat, inspiciendum erit frequentissime et danda opera, ut etiam tenuiores rimulae, per quas guttulae pluviarum penetrare solent, diligenter obstruantur." Ornat. ecclesiast. c. 2. pag. 5. Es mag genügen, auf das Unwürdige von Dächern aus sog. Steinpappe für Kirchen und kirchliche Gebäude nur hinzudeuten. Selbst Schiefer, zumal einfärbiger, ist für grössere Dächer unschön, weil zu wenig markirt, zu monoton und todt; er ist aber auch in mancher Beziehung unpraktisch, besonders bei sehr flachen Dächern. Gute Ziegeltaschen, und, wo es die Tragfähigkeit der Mauern und des Dachstuhles zuläßt, aufgekrämpte und mit Hohlziegeln an den Rändern überdeckte Taschen sind stets zu empfehlen. Vom Blech gilt, was vom Schiefer gesagt ist.

1) „Pavimentum ex nulla parte sit nudum, sed vel silice polito, vel lateribus vitreatis, si adsint, aut alio solido lapide, cum marmor hisce in partibus vix haberi possit, decenter stratum. Ab eodem etiam, quantum loci consuetudo patitur, sacras imagines, cruces praesertim omnino removeri, aut saltem de novo non sculpi, pingi fingive vehementer hortamur." Orn. eccles. c. 6. p. 9. Dasselbe in Const. Dioec. Ratisb. l. c. n. 3.

9. Die Fenster sollen gegen die Einflüsse der Witterung wohl geschlossen [1]) und durch Gitter von Außen gesichert sein. Auch sollen einige, besonders gegenüberstehende, von Zeit zu Zeit geöffnet werden können, um das Innere des Gebäudes leichter trocken zu halten. Alles Blenden der Fenster sowohl an der Kirche, als an den Thürmen soll besonders bei Restaurationen vermieden werden.

10. Wie die Fenster, so sollen auch die Thüren theils wegen des Schutzes gegen die Witterung, theils wegen der Sicherheit fest genug und wohl verschließbar sein [2]).

11. Soll aber am Kirchenbaue selbst Altes ergänzt, dieser oder jener Theil neugebaut werden, so mögen wohl folgende Grundsätze Geltung haben:

a) Man ergänze das Fehlende oder schadhaft gewordene so, daß es in Material und Form durchaus als das erkannt werden muß, was es anfänglich war. Kapitäle, Simse u. s. f. von Haustein können nicht durch Cement, oder gebrannten Thon und dgl. ergänzt werden. Sorgfältiges Studium des noch Bestehenden kann einzig und allein maßgebend für die Form des zu Ergänzenden sein.

b) Wenn im Laufe der Jahrhunderte am ursprünglichen Baue grössere Veränderungen vorgenommen worden, z. B. durch den Bau eines gothischen Chors an einer romanischen Kirche, durch ihre Einwölbung in späteren Formen, so ist es Aufgabe der Restauration, nicht Styleinheit herzustellen, sondern das Einzelne trotz der Stylverschiedenheit zu erhalten; und wir schließen hier auch die Renaissance und ihre Spätformen nicht aus.

c) Nur unwesentliche Bautheile, oder ungehörige und störende Einbauten, sollen, falls eine durchgehende Wiederherstellung des ursprünglichen Baues möglich ist, entfernt werden.

d) Müssen einzelne Haupttheile neugebaut werden, so richten sie hinsichtlich des Styles sich nach dem des bestehenden Grösseren, wenn nicht etwa z. B. liturgische oder räumliche Rücksichten anders gebieten.

e) Soll ein unvollendeter Theil ausgebaut werden, so ist es nothwendig, in jenem Charakter den Bau fortzuführen, den er bei seiner Unterbrechung zeigt, und wäre ein parthieenweises Zerstören und Zurückgehen nur dann gerechtfertiget, wenn die Einheit des Styls überhaupt anders nicht erhalten werden könnte.

---

1) „Fenestrae ipsae vitro lucido, mundo et claro claudantur, et crate ferrea, nisi quatuordecim circiter palmis (d. i. Spannen) a terra distent, muniantur. Omnes etiam, quantum fieri potest, reti ferreo, tum ut vitrum diutius conservetur, tum maxime ut avium nidus et volatus impediantur, forinsecus sint contectae.“ Ornat. eccles. c. 4. pag. 7.

2) „Sint autem ostia ex ligno bono et solido, fortia et crassa satis, laminis ferreis si sumtus suppotant, vestita, pessulis, seris, clavis aliisque instrumentis ita munita, ut a sacrilega furum rapacitate et hominum quorundam insolentia sint penitus tuta.“ Ibid. c. 5. pag. 8.

f) Restaurationen von nur verwahrlosten oder bloß theilweise verunstalteten Kirchen romanischen oder gothischen Styles bieten jetzt keine besonderen Schwierigkeiten mehr [1]).

g) Aeltere Kirchen, welche eine wohlhabende und prachtliebende Zeit im Geschmacke des glänzenden Rococostyles umgewandelt, mögen in den meisten Fällen besser in ihrem wenn auch aufgedrungenen aber keineswegs geradezu unwürdigen Schmucke belassen werden.

12. Noch ist bei Restaurationen darauf zu merken, daß nicht eben dadurch Anderes beschädiget werde, wie z. B. durch Anbringung der Gerüste u. dgl.; daß nicht Altes, entweder noch Passendes oder in anderer Beziehung Erhaltenswerthes, leichtfertig entfernt oder verschleudert werde; sowie daß die Vorschriften der Kirche hinsichtlich der Verwendung des alten Materials heiliger Orte gewissenhaft eingehalten werden [2]).

Für den Priester mag das über Bauführung hier Gesagte genügen; in das eigentlich Technische und Geschäftliche einzugehen wäre unnöthig und bedenklich.

---

1) Winke über durchgehende Restauration z. B. einer romanischen Kirche siehe in „Kirchenschmuck" 1863. 3. Heft. S. 79—82. und in dem oben (S. 70. Anmerk. 2.) citirten Werke von Schwarz. Treffliche Winke für Kirchenrestauration gibt Reichensperger in der „Zeitschr. für christl. Kunst" Jahrg. II. S. 122 ff. und 146 ff.

2) „Rectores vel procuratores ecclesiarum absque voluntate et concessione Nostra lapides, cementum, ferramenta, ligna, tegulas et id genus alia transferre aut alienare, seu transferri aut alienari permittere, sub gravi poena, arbitrio Nostro infligenda, nullatenus praesumant. Nos vero cognitis omnibus circumstantiis et incommodis, sacrorum Canonum et Conciliorum, Tridentini praesertim Decretis inhaerendo, quid opus facto opportune statuemus." Ornat. eccl. l. c. c. 1. pag. 4. — Ein ebenso wichtiges als unterrichtendes Ausschreiben über Restauration kirchlicher Gebäude erließ das erzbischöfliche Generalvicariat in Köln am 4. December 1856, worauf wir hier besonders verweisen. Organ f. christl. Kunst. Jahrg. VII. Nr. 1. — Nützliche Belehrung im Einzelnen geben die Büchlein: „Praktische Erfahrungen, die Erhaltung, Ausschmückung, Ausstattung der Kirche betr.", von Dr. W. Engelb. Giefers. 2. Aufl. Paderborn, Schöningh, 1853, seitdem in weiteren 5 Auflagen; „Kurze Anleitung zur Restauration und Ausstattung der Kirchen", von Bern. Zehe. Münster, Regensburg, 1861; und „Anleitung zur Denkmalspflege im Königreich Bayern" von W. M. Schmid. München, Lentner 1897.

Zweites Hauptstück.

Kirchliche Sculptur und Malerei.

1. Abschnitt.

Grundlagen.

§ 27.

Anschauungen und Bestimmungen der Kirche.

1. Die Kirche betrachtet, wie überhaupt jedes Werk der Kunst innerhalb ihres Bereiches, so auch alle Bildwerke vom Uebersinnlichen aus, und beurtheilt das Sinnliche derselben je nach dem höheren oder geringeren Grade, in dem es als Träger und Verkünder des Innern und Höheren erscheint. Sie sieht in den Bildwerken die Prediger [1]) eines höheren Lebens, des Reiches Christi; und eben darum muß sie verlangen, daß selbst aus dem Natürlichen an ihnen das Uebernatürliche und Ewige hervorleuchte, daß das Körperliche durch den Geist Jesu Christi in ihnen unterworfen, veredelt und verklärt sich zeige. Blosse Ideale des körperlich Schönen, des sogenannten rein Menschlichen, erkennt weder eine wahre Aesthetik [2]) noch weniger die Kirche in ihrem heiligen Gebrauche an.

2. Unter den Bestimmungen der Kirche, welche sämmtlich auf diesen Anschauungen beruhen, beziehen sich die einen auf die Person des Künstlers, andere auf den kirchlichen Gebrauch eines Bildwerkes, andere auf dessen Inhalt und Charakter. Wir erwähnen hier nur die wichtigsten derselben:

---

1) „Illud vero dilligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum redemtionis nostrae, picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis; tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi etc." Conc. Trid. Sess. XXV.

2) „Das höchste Gebilde der sichtbaren Welt ist allerdings der Mensch. Er ist dieß, wenn man ihn auch nur als blossen leiblichen Organismus anatomisch und physiologisch betrachtet. So betrachtet ist er aber eine Abstraction; denn der lebendige Menschenleib ist mehr, er ist Ausdruck der Seele, ja die Seele ist forma corporis. Fassen wir den Menschen in concreto in's Auge, so ist's der Geist, der in ihm leibt und lebt, wir haben ein leiblich-geistiges Wesen vor uns. Daher deutet es einen niedrigen Standpunkt an, wenn man den leiblichen Organismus als solchen in seiner Vollendung als das eigentliche Ideal der Plastik bezeichnet. Das plastische Ideal ist vielmehr ein leiblich-geistiges Wesen in seiner Vollendung." Al. Flir, „Kunstaphorismen". Brixen 1870 S. 19.

a) Die Person des Künstlers betreffend, der im heiligen Dienste der Kirche arbeiten will, so soll derselbe der Gemeinschaft der Kirche angehören, in der Lehre der Kirche, sowie über die Bedeutung seiner Kunst für die Kirche wohl unterrichtet sein, ingleichen eines christlichen Lebens sich befleißen [1]).

b) Kein ungewöhnliches Bild darf ohne Wissen und Approbation des Bischofes in einer Kirche oder sonstwo aufgestellt werden [2]). Entwürfe, Kostenvoranschläge, Ausweise der Deckungsmittel, Namen der Künstler sind vor der Anfertigung eines kirchlichen Bildes dem Bischofe vorzulegen [3]).

---

1) „Valde proficuum est, et venerabiles imagines pingere. . . . non autem bonum est, nec omnino proficuum, ab indignis hoc in sacris templis fieri . . . Quisquis ergo post hanc definitionem ad picturae sanctarum imaginum in ecclesiis actionem quoquo modo eos admiserit, siquidem clericus fuerit, proprio gradu periclitetur, si laicus, communione privetur." Conc. Constantinop. IV. act. 10. can. 7. Friedr. Borromäus gibt hiefür den Grund in folgender Weise an: „Idque decretum cum facerent Patres, duplici causa et ratione fuisse adductos, credibile est: vel quia contaminati homines non deberent contrectare res divinas, indignique ministerio tali essent, vel quia cooperti vitiis et inquinati sordibus, nullo modo posse viderentur imaginibus illis adjungere pietatem et religionem, quam ipsi non haberent." De pictura sacra, l. 1. c. 11. vid. Molanus, de histor. ss. imag. ed. Migne, theol. cursus compl. tom. 27. pag. 182. — „Convocent Episcopi suarum dioecesium pictores et sculptores, omnesque pariter doceant, a quibus cavere debeant in sacris imaginibus effingendis." Act. Mediol. P. I. Conc. Prov. I. pag. 4. (Kunstvereine!)

2) „Statuit S. Synodus, nemini licere, ullo in loco vel ecclesia etiam quomodolibet exemta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem nisi ab Episcopo approbata fuerit." Conc. Trid. Sess. XXV. — Ein beachtenswerthes Beispiel hiefür bietet die Entscheidung der S. C. R. vom 27. Aug. 1836. Die Bitte der Priester der Mission in Neapel nämlich, auf dem Hochaltare ihrer St. Nikolaikirche das Bild der unbefleckten Empfängniß U. L. Frau, wie solches die Pariser Medaille von 1830 zeige, aufstellen zu dürfen, wurde abschlägig beschieden. „Negative, et apponatur Imago S. Nicolai Titularis." Gardellini erklärt in einer längeren Note, der Grund solcher Entscheidung liege nicht allein darin, daß auf den Hochaltar das Bild des Patrones der Kirche gehöre, sondern auch in der Neuheit und Ungewohntheit jener Darstellung: „quia imago haec eo quo picta est modo, et eo, quo repraesentatur in numismate Parisiis cuso, differt quamplurimum ab ea Imagine, qua vetustissimis temporibus beatissimae Virginis Conceptio pingi consuevit, atque hinc, cum hujusmodi Imago nova et insolita sit in Ecclesia, ut talis adnumerari inter eas debet, de quibus et Sanctae Tridentinae Synodi Patres, et Urbanus VIII. decreverunt, non licere ullo in loco vel in Ecclesia ponere. . . . . S. C. omnimodam varietatem hoc Decreto rejecit." Es ist bekannt, daß in neuester Zeit (Decr. S. Inquis. 3. Ap. 1895) auch den Bildern „Mariä vom heiligsten Herzen" die Approbation für den allgemeinen kirchlichen Gebrauch von Rom aus versagt worden, und zwar aus dem Grunde, weil es in der Kirche ungewöhnlich sei, das göttliche Kind zu den Füßen Mariä statt auf ihren Armen darzustellen.

3) So mehrfache Bestimmungen in der Diöcese Regensburg, wie auch in anderen Diöcesen.

c) Was den Inhalt betrifft, so „dürfen dargestellt werden: die heilige Geschichte, Bilder des heiligen Kreuzes, das Bild des Herrn und Heilandes Jesus Christus, unserer unbefleckten Herrin, der heiligen Gottesmutter, der verehrungswürdigen Engel und aller Heiligen“ [1]). Nicht aber darf dargestellt werden, was in irgend einer Weise den Glauben gefährden, also Irrthum oder Aberglauben in den Beschauenden veranlassen könnte [2]).

d) Hinsichtlich des Charakters der Bildwerke ist vor Allem die Tradition, auch was die Art der Darstellung anlangt, zu beachten. Gerne sollte der katholische Künstler seine Willkür der Pietät gegen Althergebrachtes in der Kirche unterordnen, da gerade hierin ein Hauptmerkmal der Katholicität zu erkennen ist [3]). Ebenso soll an den kirchlichen Bildwerken nur Würdiges und Erhabenes erscheinen, Alles, was als unanständig, oder die Sinne reizend, oder nur für weltliche Zwecke geeignet zu achten ist, muß vermieden werden [4]). Selbst Begebenheiten aus der heiligen Schrift

1) Conc. Nycaen. II. Act. 7. (ed. Paris. 1714.) — Vgl. hiezu auch Catech. Rom. P. 3. cap. II. nr. 33—40 (ed. Lugdun).

2) „Ut nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuantur.“ Conc. Trid. Sess. XXV. — „Caveant Episcopi, ne quid pingatur aut sculpatur, quod veritati scripturarum, traditionum aut ecclesiasticarum historiarum adversetur; ne, cujus lectio prohibetur, ejus imago populo proponatur. Historiae quoque, quibus neque Ecclesia, neque probati scriptores auctoritatem ullam dederunt, sed sola vulgi vana opinione commendantur, effingi prohibeantur.“ Act. Mediol. l. c.

3) Conc. Nycaen. II. l. c. pag. 360: „Der Diakon Epiphanius sprach: Nicht Erfindung der Maler ist die Anfertigung der Bilder, sondern gesetzliche Vorschrift und Ueberlieferung der katholischen Kirche (ἀλλὰ τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας θεσμοθεσία καὶ παράδοσις) . . . Sache des Malers ist nur die Kunst, die Anordnung aber ist von den heiligen Vätern, welche die Tempel bauten.“ — Auf diese Heilighaltung kirchlicher Tradition dringt besonders die Constitution des Papstes Urban VIII. vom 15. März 1642, und verbietet, Bilder des Herrn, der jungfräulichen Gottesmutter Maria, der Engel, Apostel u. s. f. in anderer Gestalt oder in anderer Kleidung zu bilden oder zu malen, als es in der katholischen und apostolischen Kirche von Alters her gebräuchlich ist. (Abgedruckt bei Mühlbauer, Decreta S. C. R. tom. I. pag. 639).

4) „Omnis lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur“ . . . „nihil profanum nihilque inhonestum appareat, quum domum Dei deceat sanctitudo.“ Conc. Trid. l. c. — cf. Const. Urb. VIII.: „Ne exponantur in ecclesiis quibuslibet et quomodolibet qualificatis, ac earum frontispiciis et atriis imagines profanae vel alias indecentiam et inhonestatem praeseferentes, cum domum Dei deceat sanctitudo.“ Damit ist ohnehin deutlich genug alle Nacktheit und bloß sinnliche Schönheit der Bilder von christlicher Kunst ausgeschlossen, durch das profanum aber alles Weltliche und Weibliche und Gezierte und Theatralische der Darstellung. Frühere und spätere Concilien stimmen hiemit überein und verpönen besonders jenes bloß Natürliche, die Sinne Bestechende, in das nicht selten die höchste Aufgabe der Kunst gesetzt werden möchte: „Procaces

also, welche ein reines Auge und Gemüth verletzen können, dürfen nicht dargestellt werden, und die Geschichte zeigt, wie sorgfältig die kirchliche Kunst besserer Zeit mit solchen Darstellungen verfahren, wenn sie nicht vermieden werden konnten.

Gleichwohl sanctionirt die Kirche dadurch, daß sie so strenge die Tradition festgehalten wissen will, keineswegs auch die rein technischen Unvollkommenheiten, welche nicht selten an gut kirchlichen Bildwerken früherer Zeiten sich finden, und wäre es irrthümlich, in solchen Uebertriebenheiten der Form, schiefer Stellung, Magerkeit, Steifheit u. dgl. einen kirchlichen Charakter erkennen und festhalten zu wollen [1]). Die Concilien bestimmen vielmehr, und zwar nicht minder häufig, daß neben der Tradition auch die Würde der Darstellung zu beachten und Alles fern zu halten sei, was mehr Anlaß zum Lachen geben könnte, als daß es erbaute [2]).

e) Die Zahl der Bilder in der Kirche soll nicht übermässig sein, damit sie nicht mehr verunstalten als zieren, mehr zerstreuen als erheben [3]); und eben darum

---

imagines, et nimio artis lenocinio, ad mundanae potius vanitatis speciem, quam ad pietatis commonitionem effigiatas, in templis poni omnino vetamus, tam lascivam artis ostentationem frugi et severo patrifamilias inter privatas aedes gravem, templis prorsus intolerabilem censentes." Syn. Dioeces. Argentinens. anno 1549. Hartzheim l. c. t. VI. pag. 574. Als ebenso unwürdig verwerfen die Concilien die früher hie und da auftauchende Sitte, Bilder Christi, der seligsten Jungfrau und der Heiligen nicht nach ihrem überlieferten Typus, sondern als Porträte weltlicher Personen darzustellen. Vergl. Decr. Synodal. Colon. Hartzheim l. c. t. IX. pag. 957. Vgl. auch Instr. fabr. l. I. c. 17. pag. 575 sq. Die in unseren Tagen wieder abgehaltenen Provincialsynoden zu Prag, Cöln u. a. schärfen dieselben Anschauungen und Bestimmungen aufs Neue ein.

1) Bedeutsam ist das Wort Cassiodor's: „Facta veterum exclusivis defectibus innovemus, et nova vetustatis gloria vestiamus" (Variarum sc. epistolarum et formularum lib. VII. ep. 15. Migne, Script. lat. tom. 69. col. 718).

2) „Cruces ac Sanctorum imagines notabiliter laceratae aut statuae diffractae vel deformatae ac nunquam redintegrandae in locis publicis ad christianae religionis contemtum non tolerentur." S. R. C. 22. Maj. 1596 cf. Instruct. pastoral. Eystett. pag. 113. — Hier möge auch auf das Unschickliche der Bekleidungen von Statuen oder gar von Gemälden aufmerksam gemacht sein. Eine Praxis, welche vielleicht anfangs nur den Zweck hatte, hochverehrte und reichgefaßte Statuen, z. B. Gnadenbilder, vor Staub und Rauch und starkem Licht zu schützen, oder den Augen der Gläubigen zeitweise zu verhüllen, ist nachgerade ständig und allgemein, ja die Umhüllung zur Hauptsache, das Bild selbst zur Nebensache geworden. Es wäre hoch an der Zeit, mit jenen gepuderten Haarlocken und Reifröcken und sackähnlichen Kleidern einmal aufzuräumen. „Statuae Sanctorum palliis pro hiemis vel aestatis varietate mutatis non exhibeantur, neque in processionibus sub baldachino circumferantur." S. R. C. 11. April. 1840.

3) „Caeterum ne res minime mala in contemtum veniat, danda est opera, ut in templis imaginibus et picturis certus aliquis statuatur modus. Non enim plus ad pietatem faciet, si omnium ecclesiarum et parietum anguli imaginibus et picturis referti sint, quam si in eminentiori loco convenientes aliquae imagines aut tabulae, quae historias de-

macht die Kirche es den Vorständen von Pfarreien u. s. w. zur Pflicht, darüber zu wachen, daß nicht ohne ihr Wissen von einzelnen Gläubigen selber da oder dort Bildwerke in den Kirchen angebracht werden.

3. Heilig also soll behandelt werden Alles, was für die Kirche bestimmt ist. Das würde um so einleuchtender auch dem Künstler sein, wenn er allzeit bedächte, daß sein Werk durch die Aufnahme in die Kirche ein Werk höherer Ordnung, Gegenstand der Verehrung werde, durch die von der Kirche stets empfohlene Weihe aber ein Träger jener besonderen Gnaden, welche die Gebete der Kirche bei der Benediktion desselben für den frommen Gebrauch der Gläubigen erflehen [1]).

4. Was hier von den Bildern gesagt werden, das gilt auch von Allem, was Sculptur und Malerei in ihrem weiteren Umfange für den Dienst der Kirche schaffen. Die heiligen Geräthe des Altars und ihre Zier, die heiligen Gewänder und Teppiche und liturgischen Bücher, kurz jedes Werk kirchlicher Bildnerei muß nach den Anschauungen und nach den Gesetzen der Kirche aufgefaßt werden, und ähnlich den Mustern besserer Zeit durch Stoff und Form seinen Ursprung aus wahrhaft kirchlichem Sinn, und seine Bestimmung für den heiligsten Dienst beurkunden.

5. In den folgenden Paragraphen möge das Wichtigere aus dem reichen Schatze kirchlich traditioneller Bildnerei angeführt werden, um zu zeigen, wie die bisher dargestellten kirchlichen Grundsätze und Bestimmungen auch im Einzelnen immer wieder hervortreten sollen.

§ 28.

Ikonologie [2]). Bilder der heiligsten Dreifaltigkeit.

1. Die heiligste Dreifaltigkeit fordert nach der Grösse des Geheimnisses

---

center et pie depictas, easque maxime ex sacra scriptura, aliisque probatis ab Ecclesia scriptoribus desumtas, semoto omni profano, lascivo vel petulanti ornatu in se contineant, conspiciantur et populo exhibeantur." Syn. Dioec. Argentinens. anno 1549. Hartzheim. t. VI. pag. 501.

1) Wir verweisen Priester und Künstler auf Kreuser's „Bildnerbuch". Paderborn, Schöningh, 1863; hier zunächst auf die S. VIII. dem Künstler an's Herz gelegten sieben Grundsätze.

2) Zu eingehenderem Studium diene das bereits oben citirte Buch: Molanus, de historia Imaginum, ed. Migne, ein Werk, das zuerst im Jahre 1570 erschien, und gegenüber der Mißhandlung der Bilder durch die Ketzer einerseits und durch unkirchliche Maler anderseits mit grosser Gelehrsamkeit und Ausführlichkeit auf die wahren Grundsätze und Ueberlieferungen christlicher Bildnerei wieder hinwies. Sodann Kreuser's „Christlicher Kirchenbau" und „Wiederum Christl. Kirchenbau", darin Vieles über kirchl. Bildnerei gehandelt wird, und sein ebengenanntes „Bildnerbuch", auch im Vergleich mit einigen in neuester Zeit erschienenen grösseren Werken das brauchbarste; ferner Jos. Hack, der christliche Bilderkreis. Schaffhausen, Hurter.

den tiefsten Ernst der Darstellung, fern von aller Spielerei und Deutelei [1]).

2. Anfänglich bediente man sich vielfach zur Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit der im Kreuze segnenden Hand, die aus den Wolken reicht oder aber von einem Dreiecke, dem Bilde der Dreieinigkeit, umschlossen ist, während unten das Lamm, Christi Bild, auf einem Felsen stehet, und über dem Lamm der heil. Geist in Gestalt der Taube schwebt. Die heiligste Dreifaltigkeit in drei Personen menschlicher Gestalt begegnet uns weder in den Katakomben [2]), noch in den Beschreibungen altchristlicher Kirchen [3]).

3. Nachdem die Kirche die Gegensätze des Dogma's von der heiligsten Dreifaltigkeit selbst sowie von den drei göttlichen Personen zurückgewiesen, wurde und blieb die kirchlich traditionelle Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit folgende: Gott Vater, der Alte an Tagen [4]), mit langem, weißen, ungespaltenen Barte, hat über dem Haupte den kreisrunden Nimbus mit eingeschriebenem Kreuze (Kreuznimbus), oder auch das aufgerichtete gleichseitige Dreieck [5]), und ist angethan mit dem Kleide von weißer Farbe und dem Prachtmantel, in der Hand das Scepter oder die Weltkugel; im Mittelalter hie und da als die höchste und oberste Macht, als der Papst, mit Tiara und päpstlicher Kleidung. Ihm zur Rechten sitzet auf dem Einen festgebauten Throne Gott Sohn. Das Angesicht desselben zeigt den seit den ersten Jahrhunderten mit grosser Sorgfalt überlieferten Typus [6]): es ist schlank, oval, die Stirne hoch und kräftig,

---

1856. J. E. Wessely „Ikonographie Gottes und der Heiligen" Leipzig 1874 und Heinr. Detzel, „Christl. Ikonographie" Freib. Herder 1894. (Das Geschichtliche der Ikonographie, Quellen ihrer Entwicklung u. s. f., von dem ersten Jahrh. bis in die neuere Zeit siehe bei Kraus, „Gesch. d. christl. Kunst", in sorgfältigster Weise behandelt, besonders Bd. I. S. 58—212 und Bd. II. S. 262—457.)

1) Höchst lehrreich handelt hierüber die ausführliche Const. Bened. XIV. vom 1. Okt. 1745. (Bullar. R. t. X. pag. 318—324). Darnach wird als unzulässig erklärt, die heiligste Dreifaltigkeit zu malen z. B. im Schooße Mariä, oder unter der Gestalt Eines Menschen mit dreifachem Antlitze, oder auch im Bilde von drei sich ähnlichen Menschen u. dgl.

2) Northcote, die römischen Katakomben, S. 109.

3) Nur auf einem altchristlichen Sarkophage findet sich folgende Darstellung: Gott Vater sitzt auf seinem Throne, während ihm der Sohn das eben erschaffene erste Menschenpaar vorstellt, und der hl. Geist, die dritte der als Greise ganz gleich gebildeten drei göttlichen Personen, die Hand auf die Rücklehne des Thrones gestützt hält. Vgl. Wolter, die röm. Katakomben, Frankfurt 1866. I. S. 17. Kraus, die römischen Katakomben, S. 354 und Taf. VII.

4) Dan. 7, 9: „Antiquus dierum sedit."

5) Ueber den Nimbus siehe Kreuser's „Bildnerbuch", S. XXXI—XXXIV. Auch „Kirchenschmuck", Jahrg. 1862, Heft 1. S. 1 ff. enthält viel Belehrendes. — Hierbei sei für die Anwendung nur so viel bemerkt: den Kreuznimbus haben nur die drei göttlichen Personen, und zwar auch in ihrer symbolischen Darstellung, also auch das Lamm, die Taube.

6) „Porro in formandis humanis imaginibus illud observandum est, ut imago ipsa

der Mund fein und mild, die Augen voll Glanz und offen, der Bart gespalten und nicht lang, das bräunlichte Haupthaar länger und gescheitelt. Auf dem Haupte der runde Kreuznimbus, das Kleid weiß, seltener roth, darüber der Mantel golden, auch roth oder blau, die heiligen Wunden schimmernd. Er hält das Kreuz oder das Kreuzscepter; im Mittelalter erscheinet er als die zweite, höchste Macht der Welt, die kaiserliche. Auch kann die Weltkugel als Schemmel unter seinen Füssen dargestellt werden. Gott heiliger Geist schwebt über oder zwischen Beiden in Gestalt der Taube in einem Lichtkreise (Gloriole) und mit dem den göttlichen Personen eigenen dreistrahligen Nimbus [1]). Andere Darstellungen des heiligen Geistes, z. B. als Finger Gottes oder als Jüngling, besonders wenn getrennt von den übrigen Personen, sind nicht zugelassen [2]).

§ 29.

Bilder Jesu Christi.

1. Jesus Christus wird von der christlichen Kunst hauptsächlich in viererlei Verhältnissen dargestellt: als Kind, als Lehrer der Welt, als Gekreuzigter, als Richter der Welt.

2. Jesus Christus als Kind abgebildet hat zwar nicht einen bestimmten traditionellen Charakter, zeigt aber in der besseren Kunst, mit Vermeidung des gemeinhin Menschlichen und Kindischen, wie des übertrieben Geistvollen und Heroischen [3]), eine

staturam et lineamentorum colorumque proportionem hominis cujus imago est, quantum fieri potest, referat. Quae res non videretur tanti facienda esse, nisi constaret, veteres hac in parte sollicitos fuisse, immo et ipsos Sanctos in ea specie apparere voluisse, qua passim pingi solent . . . Itaque jucundum est videre, quod in pictura Christi, Deiparae et principum Apostolorum ea forma et effigiatio observetur, quae observata fuit annis mille quingentis, sequentibus hac in re pictoribus majorum quam ex picturis didicerunt traditionem.“ Molanus, l. c. Lib. II. cap. 56. pag. 133. Lib. IV. cap. II. pag. 302. — Siehe auch: „Christusarchäologie, das Buch von Jesus Christus und seinem wahren Ebenbilde“ von Dr. Legis Glückselig, Prag, 1862. Die von ihm besorgte Nachbildung des römischen sog. Edessabildes ist wirklich traditionell und für die kirchliche Darstellung brauchbar, obgleich selbstverständlich nicht behauptet werden will, daß derartige Bilder Portraitähnlichkeit beanspruchten.

1) Ein dem Ursprunge nach griechisches Bild der heiligsten Dreifaltigkeit, und, nachdem die daran geknüpften Spitzfindigkeiten über den Ausgang des heiligen Geistes beseitiget, vielbeliebt und weitverbreitet, ist dieses: Gott Vater hält mit beiden Händen Christus am Kreuze, während der heilige Geist vor der Brust des Vaters über dem Haupte des Sohnes schwebt.

2) Ausführliches in der oben cit. Constit. Bened. XIV. — Vgl. dagegen Didrons Meinung in seinem sonst lehrreichen Werke: „Iconographie chrétienne, histoire de Dieu, Paris 1843, pag. 456 und 461, welche Abweichung nur daraus zu erklären, daß ihm die Constit. Benedikt XIV. nicht bekannt war. — Auch einige neuere, gute Meister haben darüber sich hinweggesetzt.

3) Wolfgang Menzel bemerkt mit Recht, daß den Jesukindern Raphaels das Heilige ab-

übermenschliche Würde, Liebe und Opferwilligkeit. Darum ist das Jesukind auch bekleidet, entweder segnend, oder die Weltkugel oder ein Buch haltend, oder, als Logos den Finger auf den Lippen, ruhig sitzend oder stehend [1]) auf dem Schooße der jungfräulichen und der Würde des Kindes sich bewußten Mutter. Das Jesukind in der Krippe liegend, mit dem Knaben Johannes, oder mit dem Lamme, kann ebenfalls dargestellt werden; abzuweisen aber ist für den kirchlichen Gebrauch alles gar zu Spielende, rein Natürliche und Familiäre.

3. Jesus Christus als Lehrer der Welt, anfänglich wie z. B. in den Katakomben und auf altchristlichen Sarkophagen überaus jugendlich [2]) dargestellt, erscheint gar bald durchgehends in dem bereits oben angegebenen Typus, und zwar aufrecht stehend [3]), mehr schlank als gedrungen, mit erhobener segnender Rechten und dem geöffneten oder auch geschlossenen Buche. Er trägt das Kleid, den Mantel, unter den Füssen die Sandalen, auf dem Haupte den dreistrahligen Nimbus. In allen Ereignissen seines öffentlichen Lebens soll je nach dem Verhältniß dieser Charakter sich aussprechen [4]).

4. Jesus Christus als der Gekreuzigte wurde vielleicht schon vom Anfange an dargestellt [5]), jedoch gewiß nicht öffentlich. Offener gebrauchte man das Kreuz [6])

---

gehe, und man zweifeln könne, ob aus ihnen ein Christus oder ein Napoleon werden solle. „Christliche Symbolik" Bd. I. S. 182.

1) Eine solche sehr alte Malerei findet sich in einer der acht Constantinischen Basiliken Roms, in der Kirche der heiligen Apostel; diese Stellung drückte am besten den Glauben der Kirche an die Gottheit des Erlösers und an die göttliche Mutterschaft Mariä aus. Gaume, „Rom in seinen drei Gestalten". Bd. II. S. 83. Aehnlich die Darstellungen auch in anderen Wandmalereien und Mosaiken, auf Sarkophagen u. dgl., im Occident wie im Orient, und von den besseren Meistern aller Zeiten.

2) Um nämlich anzudeuten, daß Christus nicht mehr altere und sterbe. Vgl. Chrysostomus, hom. 10. in. ep. ad. Rom. (6, 1—3), von den mit Christus Auferstandenen: „Jugendlich sind sie und kräftig, und allzeit in der Blüthe des Alters."

3) Hie und da auch schreitend — via, in der Linken das Buch — veritas, die Rechte segnend erhoben — vita.

4) Wie weit man abirren könne, sobald die Kunst dem Gutdünken des Einzelnen anheimfällt, zeigt der Versuch einiger französischer Meister, Christus dem Herrn und seinen Aposteln mehr historisch richtigen Ausdruck, wie sie meinten, zu geben, also auch mehr orientalische als römische Kleidung, wodurch aber aus selben leibhaftige Beduinen wurden. (Vergl. Organ für christl. Kunst, Jahrg. VI. Nr. 5.) Bilder der neuesten Zeit gehen darin leider noch viel mehr von der Tradition ab, wie jede der grösseren Ausstellungen beweist.

5) Es möchte dieß aus den heidnischen Crucifixcarricaturen mit Spottversen hervorgehen, wie sie in dem anno 69 n. Chr. verschütteten Pompeji, in Rom und Karthago aufgefunden wurden. — Vgl. auch F. Becker, „das Spott-Crucifix der römischen Kaiserpaläste aus dem Anf. des 3. Jahrh." Breslau, Wälzer 1866 und Kraus „Das Spottcrucifix vom Palatin" Freiburg, 1872.

6) In der Katakombe des hl. Pontianus findet sich an der Wand gemalt ein Kreuz, aus dessen Stamme beiderseits Rosen entblühen, während unter dem Querbalken an Kettchen Alpha

und das bekannte Monogramm Christi[1]; oder man bildete unter dem Kreuze, ja selbst an dem Kreuze ein Lamm[2]). Gegen Ende des fünften Jahrhunderts kommen auch Brustbilder Christi am Kreuze vor. Das erste datirte Bild Christi am Kreuze, wenn anders das Datum richtig, ist vom Jahre 586[3]). Es befahl das Concil im Trullos (692)[4]) im 82. Kanon statt des Lamms die schon bekannte Darstellung Christi als des Gekreuzigten geradezu[5]), und wurde von da an noch mehr der Gebrauch des Crucifixes allgemein; während man aber anfangs mit einer gewissen Aengstlichkeit es vermied, das Leiden Christi in zu natürlicher Weise hervortreten zu lassen[6]), tritt dieses späterhin immer mehr in den Vordergrund. Die kirchliche Kunst besserer Zeit stellet auch im Gekreuzigten noch jene Macht sichtbar dar, kraft welcher Jesus mit Freiheit sein Leben hingeben und wieder nehmen konnte, durch Leiden und Tod den Tod besiegte, und geheimnißvoll in seiner Niederlage triumphirte, — das Königthum des Kreuzes[7]). Darum erscheinet Christus nicht in gekrümmter, zuckender

---

und Omega hängen, oben auf zwei Leuchter stehen. Das einfache Kreuz kömmt wohl zuerst in der Krypta der hl. Lucina in der ersten Hälfte des 3. Jahrh. vor, erst im 5. Jahrh. häufiger. Eine recht gute Zusammenstellung der neueren Forschungen über „Kreuz und Crucifix" siehe im „Kirchenschmuck", 1870, Heft 1. S. 9 ff., „Zeitschrift f. christl. Kunst" 1888. S. 313. Kraus „Gesch. d. christl. Kunst" Bd. I. S. 172 ff.

1) Ueber „Christusmonogramme" und ihre verschiedenen Formen siehe Kraus, die römischen Katakomben S. 259 ff.

2) Bekannt ist, daß St. Paulinus diese Darstellung für seine Basilika zu Fundis nahm, und dazu die Verse schrieb:

„Ipse Deus, nobis princeps crucis atque coronae,
Inter floriferi coeleste nemus paradisi,
Sub Cruce sanguinea niveo stat Christus in Agno,
Agnus ut innocua injusto datus hostia letho."

Ep. XXXII. ad Sever. ed. Mign. pag. 339.

3) In einem syrischen Evangeliencodex der florentinischen Bibliothek St. Lorenz, eine vollständige Kreuzigungsgruppe mit den beiden Schächern, Longinus, den hl. Frauen und Johannes, den würfelnden Soldaten u. a. — Doch gibt es wohl Darstellungen der Kreuzigung, deren Styl auf eine ältere Zeit schließen läßt, so ein Relief auf einer Holzthüre von St. Sabina in Rom (5. Jahrh.), und auf einer Elfenbeinplatte im Londoner brittischen Museum. Crucifixe in den Katakomben gehören wohl einer späteren Zeit an; eines aus dem 6. Jahrh. findet sich in der Katakombe des hl. Julius. Siehe Kraus, a. a. O. S. 533 f.

4) D. h. im Secretarium des kaiserlichen Palastes zu Constantinopel.

5) „Statt des Lammes soll fortan auf den Bildern die menschliche Figur Christi dargestellt werden" (Hefele, „Conc.-Geschichte" Bd. III. S. 311.)

6) Deßhalb bildete man den Gekreuzigten ab im langen Gewande, wie in der obengenannten syrischen Evangelienhandschrift und selbst noch im 10. und 11. Jahrh., manchmal nicht angenagelt, betend mit zum Himmel gehobenen Händen, mit heiterem Angesicht, auf dem Haupte statt der Dornenkrone eine wirkliche Krone, selbst das Kreuz oft mehr symbolisch, z. B. als Baum, und daher grün. — Siehe auch Gaume, Rom u. s. f. Bd. IV. S. 354.

7) „De ligno regnavit Deus." Hymn.

Stellung, mit allzu schmerzlich entstelltem Antlitz, mit herabgezogenen Armen, mit Blut triefendem, eingebogenem, nacktem Leibe, und verdrehten Füssen [1]); sondern sein liebend ernstes Angesicht, umstrahlt vom Kreuznimbus und mit der Dornenkrone gekrönt, ist ruhig geneigt, die Arme sind mehr gerade, der Leib wenigstens mit dem sogenannten Herrgottsrocke, d. i. dem bis an die Kniee reichenden, Hüften und Unterleib einhüllenden Tuche, würdig bekleidet, die ganze Gestalt fern von einer anatomisch gesuchten athletischen Derbheit, wie von einer ausgehungerten Magerkeit, auf dem Fußbrette [2]) mehr stehend als hängend, und angenagelt mit vier Nägeln [3]). Außer Maria, Johannes, Magdalena umgeben Christus am Kreuze oft auch symbolische Gestalten, wie z. B. die der Sonne und des Mondes [4]), des Lebens und des Todes, der Kirche und der Synagoge u. dgl. [5]).

5. Jesus Christus in der Glorie wird dargestellt sitzend zur Rechten des Vaters, mit der Krone auf dem Haupte, in der Rechten den Scepter oder aber dem Vater die Wundmale zeigend [6]), als Richter aber nach Ps. 67. thronend über dem

---

1) Für besondere Zwecke sowie für Privatandacht können solche mehr natürlich getreue Darstellungen des bittersten und schmerzlichsten Kreuztodes unsers Herrn gewiß nicht getadelt werden; anders verhält es sich mit Bildern des Gekreuzigten für den allgemeinen kirchlichen und liturgischen Gebrauch.

2) Dieses Fußbrett bemerken wir schon in obengenannten Carricaturbildern. — Zu den Füssen des Herrn den Todtenkopf, oder einen Kelch, oder Adam aus dem Grabe aufschauend, oder die Schlange mit dem Apfel anzubringen war frühe gebräuchlich. Cf. Molan. l. c. L. IV. c. 11. pag. 337.

3) St. Helena fand vier Nägel. Die Sitte jedoch, beide Füsse nur als mit Einem Nagel durchbohrt darzustellen, ist wohl schon mit dem dreizehnten Jahrh. weiter verbreitet. In Deutschland wird diese nicht erst durch Walther von der Vogelweide, sondern schon in einem durch von der Hagen edirten Gedichte des 12. Jahrh. „der ungenaehte graue Rock Christi“ erwähnt.

4) Meist in Brustbildern eines trauernden Jünglings (sol) und Mädchens (luna).

5) Albert der Grosse „Sermones de sacrosancto Corporis Domini Sacramento“. Sermo 31. Ed. Ratisb. Pustet 1893 bemerkt: „In locis quibusdam a dextris Crucifixi depingitur puella hilari et pulchra facie et coronata, designans ecclesiam, quae sanguinem Christi in calicem reverenter suscepit; et a sinistris synagoga, oculis panno ligatis, tristi facie, inclinans caput, et cum corona decidente, quae ipsum sanguinem fudit, atque adhuc contemnit.“ — In einem spätromanischen Cod. Mscr., bis in die jüngste Zeit dem Kloster zum hl. Kreuz in Regensburg gehörig, fängt die Fides schwebend mit einem Kelche das Blut auf, ihr gegenüber treibt ein Engel die Synagoge im Nebel tappend und mit verbundenen Augen fort; unter der Fides öffnet die Sponsa stehend mit einem Speere die Seite Christi, ihr gegenüber stehet die Obedientia und nagelt die Füsse Christi an, oben die Sapientia und Misericordia seine Hände.

6) Auch die Bilder vom heiligsten Herzen Jesu sind stets im Zusammenhange mit seiner Glorie aufzufassen und darzustellen. Für sich selbst, ohne die Figur des Herrn, ist es das Symbol seiner ewigen und erbarmenden Liebe, und erhalte daher, wie es schon seit dem 16. Jahrhundert gebräuchlich, die auflodernde Feuerflamme und die umschließende Dornenkrone; mit der Figur Christi werde es in gleicher Weise gebildet, nicht unter dem geöffneten Kleide,

Regenbogen die rechte Hand zum Segen erhebend, mit der Linken das Buch haltend, oder die Verworfenen zurückweisend, ernst und strenge, doch nie leidenschaftlich. Nach Apokal. 1, 12. ist er weiß gekleidet, mit goldenem Gürtel unter der Brust; auch das doppelschneidige Schwert und die goldene Krone kann schriftgemäß angebracht werden [1]). Andere Darstellungen, z. B. mit dem Blitze u. dgl. sind nicht zu billigen. Rechts von dem Weltenrichter erscheint Maria die heiligste Jungfrau, links Johannes der Täufer [2]).

§ 30.

Bilder der seligsten Jungfrau Maria.

1. Die anmuthigsten und herrlichsten Erscheinungen kirchlichen Lebens und kirchlicher Kunst brachte zu allen Zeiten die Liebe zur seligsten Jungfrau Maria hervor. Wie in der Liturgie, so schließt sich auch in der Kunst um Maria ein eigenthümlicher, und nur dem Katholiken zugänglicher und verständlicher Cyklus [3]).

2. Der Grundcharakter dieses Cyklus aber ist: Maria ist Jungfrau zugleich und Mutter Gottes, Magd des Herrn und Königin des Himmels, Kind der Menschen und Mutter des Menschengeschlechtes. Diesen Grundcharakter spricht richtig der ältere Typus der Marienbilder aus, wie er bereits in den Katakomben sich findet, und der seit St. Ambrosius, Epiphanius u. s. f. fast bis zum 15. Jahrhundert sich erhielt. Er hat, wie jener der Christusbilder den Charakter einer gewissen Allgemeinheit, gegenüber dem rein Individuellen, und vereiniget die obengenannten Vorzüge der seligsten Jungfrau zum Ausdrucke der lieblichsten, immer aber vergeistigten Anmuth. Je treuer und reiner dieser Typus künstlerisch durchgebildet ist, desto besser ist das Bild; je weiter der Bildhauer oder Maler sich von ihm weg zum Einseitigen oder

---

sondern wie im Lichte vor demselben erscheinend; alles Neue und Spielende aber soll hier ferne bleiben. Vgl. Hattler S. J. „Die bildl. Darstellung des göttlichen Herzens Jesu" Innsbruck, Rauch 1894. 2. Aufl.

1) Apoc. 19, 14. 14, 14.

2) Auf daß so das Gericht dessen gerecht erscheine, der dem Sünder den Ruf zur Buße zugesandt, und dem Reuigen eine Mutter der Barmherzigkeit geschenkt hat.

3) Da das größere Werk des Grafen Rohault de Fleury, „La sainte Vierge, études iconogr. et archéolog.", welches von den verschiedenen Darstellungen U. L. Frau in den ersten 12 Jahrh. handelt, nur in Weniger Hände sein wird, möge hier hingewiesen werden auf: A. v. Lehner, „die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten." Stuttgart, 1886. (2. Aufl.) Fr. Jos. Liebl, „die Darstellungen der allersel. Jungfr. u. Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben". Freib., Herder 1887. — Heinr. Detzel a. a. O. Bd. 1. S. 100—130, Ikonographie der seligsten Jungfrau Maria, und S. 503 – 531 Ikonogr. des Todes u. der Verherrlichung Mariä.

Individuellen, zum Nationalen, oder gar zum Porträt dieser oder jener Person kehrt, desto unkirchlicher ist sein Werk.

3. Dieser Typus ist im Einzelnen folgender: Mittlere Grösse und Gestalt, jedoch mehr erhaben, als klein, Demuth in der Haltung, über die Füsse wallendes Kleid, Mantel und Kopfschleier, grosse Einfachheit und Heiligkeit, das Angesicht oval und nur wenig gefärbt, das Haar blond, aber nicht sinnlich üppig, sondern schlicht und theilweise von dem Schleier verdeckt, das Auge voll milden Ernstes, die Augenbraunen gebogen und etwas dunkel, die Nase länglicht, die Lippen roth und anmuthig. Die seligste Jungfrau trägt den Nimbus, aber ohne eingeschriebenes Kreuz [1]).

4. Die unbefleckte Empfängniß Mariä wird sinnig nach Apok. 12, 1—5. dargestellt, und zwar am richtigsten in folgender altherkömmlichen, und im 16. Jahrh. besonders in Spanien und anderwärts vielverbreiteten Weise: Maria stehet in ruhiger und sittsamer Stellung auf dem Halbmonde und der Erdkugel mit der Schlange, die den Apfel im Rachen hält; der rechte Fuß, mit den Sandalen bekleidet, zertritt der Schlange den Kopf, der linke ist verhüllt vom Gewande. Das Gewand selber ist hier weiß, der Mantel blau und verziert oder bemalt mit Sternen, Sonne und Mond, Lilien oder Rosen. Die Hände sind zum Gebete gefaltet oder über der Brust gekreuzt, nicht aber ausgestreckt; auch hält Maria Nichts in den Händen, nicht Lilien oder das Jesuskind. Ihr Angesicht zeigt jugendliche Schönheit und Unschuld, die Augen sind entweder niedergeschlagen oder zum Himmel erhoben. Die Haare einfach geordnet, der Schleier auf dem Haupte, darüber der Nimbus von 12 Sternen [2]).

5. Ueberaus reich sind die Scenen aus dem Leben der Mutter Gottes, und die Kunst hat sie auf Grundlage der hl. Schrift und Tradition auf das Mannigfaltigste benützt. Vor Allem liebte sie die Bilder Mariä mit dem göttlichen

---

1) Vergl. über die Gestalt Jesu Christi und der seligsten Jungfrau Didrons: „Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, Handb. d. Malerei vom Berge Athos", deutsch v. Godeh. Schäfer. Trier, 1855. S. 415 ff. — Die sog. schwarzen (resp. schwarzbräunlichten) Muttergottesbilder betr. läge es doch jedenfalls dem Unbefangenen näher, an Cant. Cant. 1, 5. zu denken, statt an Diana (Ranke), und ägyptisch-abyssinischen Einfluß (Göthe). Allein genaue Forschungen haben es dargethan, daß kein Bild Mariä (auch jenes von Altötting und von Niedermünster in Regensburg nicht) von Anfang schwarz gemalt, sondern erst im Laufe der Zeit, sei es durch den Gebrauch eines leicht dunkelnden Holzes, oder durch chemische Veränderung der Faßfarben, z. B. des Zinnobers auf dem Kreidegrunde, oder durch die mit Rauch und Dünsten gesättigte Luft, so geworden sei.

2) Siehe Iconographie de l'immaculée Conception, de la très Sainte Vierge Marie ou de la meilleure manière de représenter ce mystère, par Mgr. J. B. Malou, Evêque de Bruges. Bruxelles, Goemaere 1856. — Am besten stimmt hiemit auch die im Org. für christl. Kunst und im „Kirchenschmuck" von Kreuser empfohlene Darstellung. (In letzterem, Jahrg. 1858, Heft 7. siehe auch das Bild.) Vgl. „Bildnerbuch" S. 30—55. — Ueber jene auf der bekannten Medaille

Kinde[1]). Zweierlei soll hier hervortreten: einerseits die höhere Weise ihrer Mutterschaft, anderseits die zarteste Liebe zu Jesus und zu den Menschen. Oft tragen Mutter und Kind die Krone, das göttliche Kind die Erdkugel oder den Reichsapfel mit dem Kreuze obenauf, Maria das Scepter; in diesem Falle ist erhabene Ruhe und Heiligkeit besonders am Orte, und die Farben der Kleidung sind dann schicklicher roth, golden und blau[2]).

6. Maria unter dem Kreuze stehet, nach der heiligen Schrift; und das Fallen und ohnmächtige Hinsinken derselben ist in den Darstellungen kirchlicher Kunst weniger zu billigen. Maria erscheinet hier immer wie als Wittwe im dunkelblauen Kleide mit weißem Schleier, etwas ältlichen Angesichts, kummervoll, aber edel und priesterlich. Hält sie den heiligen Leichnam auf ihrem Schooße (sogenannte pietà), so leuchtet aus ihrer tiefsten Trauer ihr Glaube an den geschehenen, wenn auch noch verborgenen Sieg[3]).

7. Ebenso lieblich als häufig war im Mittelalter die Darstellung des Hinscheidens (dormitio) Mariä. Da die unbefleckte Jungfrau ohne Schmerz verschied, ist ihr Gesicht nicht das einer Kranken, sondern von himmlischer Liebe verklärt und verjüngt; alle Apostel haben auf göttlichen Ruf sich eingefunden[4]) und umstehen betend und trauernd oder priesterlich helfend ihre sterbende Mutter und Königin[5]).

---

der Erzbruderschaft siehe oben S. 112. Anmerk. 2. — Näheres über jüngst errichtete Denksäulen zu Ehren der unbefleckt Empfangenen im „Kirchenschmuck“ 1864, Heft 3. S. 7 ff.

1) Maria als Wöchnerin darzustellen ist wenigstens für die kirchliche Kunst kein schickliches Motiv. — Reich an Bildern Mariä mit dem Jesuskinde ist die aus apostolischer Zeit herrührende Katakombe der hl. Priscilla (de Rossi.) — Sehr alt sind Bilder Mariä, in denen das Jesukind Mariä einen Vogel darhält, oder eine Blume, oder Frucht; letztere erklären sich leicht, den Vogel aber deutet Isaias 46, 11: „Ego sum vocans ab oriente avem quasi de longe“. Auch der sel. Albert der Grosse bemerkt zu dieser Stelle: „scilicet de statu peccati revocans instabilem et refugam animam“ (Serm. 28. de ss. Corp. Dom. Sacramento l. c. pag. 176.)

2) Hier möge auch des sog. Selbdritt Erwähnung geschehen: die hl. Mutter Anna trägt Maria als Kind auf dem rechten, das Jesuskind auf dem linken Arme. Diese dem Mittelalter vielgeläufige, obgleich gerade nicht nachzuahmende Darstellung ist durchaus nicht auf Rechnung der Naivität zu setzen. Jene Zeit wußte wohl, was sie bildete, aber sie setzte auch bei Anderen so viele Klugheit voraus, daß sie über dem Hauptgedanken: die Drei, welche im Werke der Menschwerdung untrennbar zusammengehören, auch selbdritt so zu schauen, nicht Altersberechnungen anstellen würden.

3) „Etsi Ecclesia tribuit ipsi (B. M. V.) typum doloris propter Prophetiam illam Simeonis: „Et tuam ipsius animam pertransibit gladius“, nihilominus ob conformitatem voluntatis suae cum voluntate Filii sui Christi ita dolores suos temperatos habuit, ut non modo communi ceteris mulieribus eos supportasse censendum sit.“ S. R. C. 21. Febr. 1843. in u. Rom. seu Urb. — Die schwarze Farbe statt der blauen wurde später für diese Darstellung der schmerzhaften Mutter dem Servitenorden nachgesehen.

4) Cf. Lect. 4. in die quarta infra Oct. Assumt B. M. V.

5) Manchmal stellte man hiebei auch die Seele der sterbenden Jungfrau in der Form

8. Maria in ihrer Himmelfahrt soll genau nach der Tradition, wie diese von St. Johannes Damascenus und Andern, auch in alten Gemälden[1]) uns bewahrt ist, dargestellt werden. Uebrigens muß sie hier mehr als sonst Demuth und Jungfräulichkeit zieren. Sehr häufig ist ihre Krönung im Himmel durch Jesus Christus, oder durch ihn und den Vater zugleich, abgebildet. Maria in der Herrlichkeit soll mit Schmuck u. dgl. nicht zu sehr überladen erscheinen; sie trägt die Krone und den Prachtmantel als „hohe Himmelskaiserin", sitzend auf dem Throne, Engel voll Staunen und Preis umgeben sie, jedoch in ruhiger Haltung, und nicht über die Arme der seligsten Jungfrau sich erhebend.

9. Maria als Mutter der Menschen und Zuflucht der Sünder breitet gewöhnlich ihren weiten Mantel aus, unter dem sie voll Liebe und Milde die Schutzflehenden aller Stände sammelt. Sinnreich halten denselben auch manchmal links und rechts dienende Engel auseinander.

10. Auch bei den Darstellungen des jungfräulichen Gemahls unsrer lieben Frau, des heiligen Joseph, soll alles Unwürdige, also z. B. entstellendes Alter und grämliches Aussehen, das man um der jungfräulichen Ehre Mariä willen früher gar sehr betonen zu müssen glaubte, aber auch alles Gezierte an Kleidung, Bart und Haaren sorgfältig vermieden werden. St. Joseph hat das Aeußere eines einfachen nicht mehr ganz jungen Mannes, so oft derselbe in Gesellschaft der seligsten Jungfrau und des Jesukindes dargestellt wird[2]). Wird er allein abgebildet, so soll er als die nach der seligsten Mutter Gottes erhabenste Persönlichkeit des Himmels, und als Patron der Kirche, in seiner Gestalt und Haltung hohe Würde mit grosser Demuth zeigen; er trägt den blühenden Stab oder die Lilie, und den Heiligenschein. Auch Axt und Säge können angebracht werden.

§ 31.

Bilder der heiligen Engel.

1. Darstellungen der heiligen Engel hatte sowohl die Synagoge nach Gottes

---

eines aufwärts schwebenden Kindleins dar, jedoch immer bekleidet; nach dem dreizehnten Jahrhunderte hie und da auch nackt, wie die Seelen der Heiligen. Christus nimmt sie auf.

1) Das älteste bekannte Bild von Mariä Himmelfahrt ist vielleicht jenes, welches in der Unterkirche von St. Clemens in Rom durch Papst Leo III. um das Jahr 795 (wohl Leo IV. der noch mit viereckigem Nimbus, als lebend, abgebildet wird, 847—855) hergestellt worden und noch erhalten ist. Oben erscheint Christus, in der Mitte aufschwebend Maria, unten am Grabe stehen die Apostel in lebhafter Bewegung. (Jos. Mullooly, Saint Clement and his Basilica. Rome, Barbéra 1873).

2) So schon in den Katakomben; ebenso auf einem (auch von Hausse, die Katakomben, Taf. X, 2. mitgetheilten) altchristlichen Marmorsarkophage; und in den Mosaiken von St. Maria Maggiore (5. Jahrh.).

Anordnung [1]), als auch die Kirche zu allen Zeiten; doch auch ihre Grundlage bilden die heilige Schrift und Tradition. Es sind die Engel die Boten des Herrn, die rascher denn mit Fittigen der Winde wandeln, und darum haben ihre Bilder die Flügel; sie sind die Theilnehmer an den göttlichen Werken, und darum führen sie mannigfache Sinnbilder: den Stab, das Schwert, Kelch, Kreuz, Rauchgefässe, Instrumente des Leidens Christi; und weil sie beständig Gottes Lob im Himmel verkünden, auch musikalische Instrumente [2]). Ihre Gestalt und Kleidung ist nach den neun Rangordnungen, wie sie Dionysius der Areopagit gemäß den Andeutungen der heiligen Schrift classifizirt, und wie sie seit dem heiligen Ignatius, Origenes, dem heiligen Chrysostomus, dem hl. Hieronymus, dem hl. Gregor dem Grossen u. s. f. in der griechischen und lateinischen Kirche adoptirt worden, unterschieden. Doch sind diese Unterschiede im Oriente mehr eingehalten, als im Occident [3]), wo die vollständige Hierarchie der heiligen Engel seltener vorkömmt. Am gewöhnlichsten sind hier nur die Seraphim ausgezeichnet durch die ihnen zukommenden sechs Flügel [4]), zwei Flügel nach oben gekehrt, welche das Haupt, zwei nach unten, welche den Leib decken, zwei ausgebreitet zum Fluge. Die Cherubim, die Engel lauteren Wissens, werden nur als Köpfe mit zwei Flügeln gebildet. Alle übrigen Engel haben zwei Flügel, jugendliche Gestalt, sind immer mit langem, wallendem Gewande, weiß oder auch verschiedenfarbig, gekleidet, als mit Albe und Gürtel, Stola, Tunica oder auch Pluviale, meist reich beschuht. Ihre ganze Haltung soll immer würdig und ruhig ernst sein [5]).

2. Die Kirche kennt mit Namen nur drei Engel, und die Kunst stellt sie nach der Bedeutung des Namens und nach der Schrift dar. Raphael, „Gottes Heilung", wird als Pilger und Begleiter des Tobias abgebildet, mit Kürbisflasche und Wanderstab, oder auch mit dem Fische. Gabriel, „Gottes Stärke", trägt priesterliche Kleidung, besonders bei den Griechen, und im Abendlande immer den Lilienstengel (Mariä Verkündigung). Michael, „Wer ist wie Gott", ist [6]) der Engel der mächtigen Hilfe, Bekämpfer des Bösen, Schutzengel der Kirche, Patron der Sterbenden. Darum wird er dargestellt als Kriegsfürst (ἀρχιστρατηγός), den Drachen

1) Exod. 25, 18.

2) Hiebei ist wohl zu beachten, daß es als schicklicher erscheinet, solche Instrumente nicht nach der eben gewöhnlichen, sondern nach einer freien oder ältern, außer Gebrauch gekommenen Form zu bilden.

3) Siehe Didrons „Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, das Handbuch der Malerei vom Berge Athos", übersetzt v. Schäfer, Trier 1855. S. 99—104.

4) Isai. 6, 2.

5) Wie unwürdig dagegen erscheint die Darstellung der Engel in neuerer Zeit; sind sie doch größtentheils nichts anderes, als Fleischklumpen, denen kaum ein Bändchen oder ein Fetzchen übrig blieb vom strahlenden Gewande, ihre Blöße zu bedecken!

6) Dan. 10, 13. 21. – 12, 1.

unter seinen Füssen tretend, oder die Seelen der Verstorbenen wägend, oder die Gesegneten und Verdammten am jüngsten Gerichte trennend. Hie und da kommt auch ein vierter Erzengel, Uriel, vor.

3. Die gefallenen Engel, und besonders Lucifer, zeichnet die christliche Kunst in ihrer ganzen Entartung: In Gestalt von Drachen und Schlangen [1]), mit Schwefel und Qualm ausspeiendem Munde [2]), mit Hörnern [3]) und dem Schweife [4]), und in der Schande der Nacktheit.

§ 32.

Bilder der Heiligen.

1. Die Stammeltern des Menschengeschlechtes, Adam und Eva, ihre Erschaffung, Versuchung, Vertreibung wurden oft abgebildet, wie in den Katakomben so in den Vorhallen der Kirchen, aber immer nach der heiligen Schrift und mit möglichster Beseitigung alles Anstössigen, dagegen mit vielfacher Hinweisung auf Busse und Erlösung (Vorhalle der Büsser. Adam = Christus, Eva = Maria, Kirche).

2. Die Patriarchen und Propheten haben gleichfalls nach der heiligen Schrift ihre bereits feststehende Darstellung, z. B. Melchisedech mit den drei Broden über einer Patene und dem Kelche in den Händen, priesterlich gekleidet; Moses mit den Lichtbündeln an der Stirne, Elias mit dem Schwerte und dem erweckten Kinde [5]), Elisäus mit dem zweiköpfigen Adler [6]), Jeremias mit dem Mandelzweige, Ezechiel mit dem Thor und Thürmen [7]) u. s. f. Die Propheten haben meist Schuhe, in der Hand die Schriftrolle, hie und da auch ein Buch, aber nicht den Nimbus. Nur Johannes der Täufer trägt immer den christlichen Heiligenschein.

3. Die heiligen Apostel haben das lange Haar der Nasiräer [8]), und Bart. St. Johannes ist im Abendlande stets bartlos und jugendlich; St. Petrus trägt die priesterliche, grosse Tonsur, die er nach den heiligen Vätern zuerst eingeführt; die Kleidung der Apostel ist ein langes Gewand ohne Aermel (κόλοβιον) [9]) über unserem Hemde, dann das Pallium oder der Mantel, die Füsse sind unbeschuht, nur mit

1) Ps. 57, 5 u. Apoc.

2) Apoc. 11, 17. 19.

3) Ps. 88, 17; 91, 10. u. s. f.

4) Job, 40, 12. u. Apoc.

5) III. Reg. 17, 19.

6) IV. Reg. 2, 9.

7) Ezech. 40.

8) Num. 6, 5. — „Pinguntur criniti, quasi Nazaraei, i. e. Sancti. etc.“ Durand. Rationale, l. I. c. 3. n. 10.

9) Schon von Tertullian als apostolische Kleidung bezeichnet. „De pallio et collobio simpliciter verum est, hic enim habitus fuit Apostolorum.“ De Pallio.

Sandalen [1]) geschützt, in den Händen ruht das Buch [2]), auf dem Haupte der Nimbus. Die geschichtlichen Kennzeichen der Apostel, wie Marterwerkzeuge u. dgl., sind strenge beizubehalten [3]), ebenso ihre Ordnung und Stellung. So steht z. B. St. Petrus schon in den Katakomben in der Regel voran und rechts von St. Paulus [4]). Bei Griechen und Lateinern gemeinsam ist die Darstellung der vier Evangelisten und ihrer Symbole [5]), wie diese seit dem heiligen Hieronymus allgemein bekannt sind. Auch diese Symbole tragen den Nimbus.

4. Alle übrigen Heiligen haben den Heiligenschein [6]), noch Lebende wurden öfter mit dem viereckigen Nimbus abgebildet. Die kirchliche Tradition hat die meisten derselben auch einzeln ausgezeichnet; gerade diese Auszeichnungen, Insignien, bei welchen eine gewisse Uebereinstimmung schon in den Katakomben [7]) für eine ordnende höhere Auctorität zeugt, sind einerseits wirklich Auszeichnungen für den Heiligen selbst, andererseits die schönsten und sinnvollsten und leichtverständlichsten Erinnerungen für den Gläubigen [8]), und darum wohl zu beachten.

5. Vieles, was hier noch über die Darstellung der einzelnen Heiligen, über die Bilder der verschiedenen Tugenden oder Laster, der acht Seligkeiten, der Werke der

1) Marc. 6, 9. Matth. 10, 9. Luc. 9, 3; 10, 4.

2) „Per rotulas quasi quaedam imperfecta cognitio designatur. Quia vero Apostoli a Christo perfecte edocti sunt, ideo libris, per quos designatur congrue perfecta cognitio, uti possunt.“ Durand. Rationale, l. I. cap. 3. n. 10.

3) Siehe hierüber Ausführliches bei Kreuser, Bildnerbuch, S. 87—98. — Jos. Hack, der christl. Bilderkreis, S. 234—256.

4) Gaume, Rom u. s. f. Bd. IV. S. 266 u. ff. Kraus, die röm. Katakomben, S. 339.

5) Ezech. 1. 10. — Nebeneinander gestellt folgen die Evangelisten immer in der gewöhnlichen Ordnung, Matthäus, Marcus, Lucas, Johannes, d. h. nach der Zeit der Abfassung der Evangelien; um Christus gruppirt stehen ihm die Apostel zunächst, oder aber Matthäus und Johannes ober ihm, Marcus und Lucas unter ihm. (Vgl. Kreuser, Dombriefe, Jahrg. 1860. Domblatt 186.).

6) Dieser deutet hier offenbar auf ein Doppeltes: auf jene leuchtende Krone, die den Heiligen verheißen, und auf den Schutz des Allerhöchsten, der wie mit einem Schilde sie bekrönte. Ps. 5, 13. Ausführlicheres bei Durandus, Molanus, Kreuser, Hack, Detzel u. s. f., a. a. O. Uebrigens sollte der Nimbus nicht mit jener Flüchtigkeit der Renaissance wie eine quergezogene Scheibe oder nur als feiner Goldreifen über den Heiligen schweben, sondern eine volle runde Scheibe von mässiger Grösse sein.

7) Gaume, Rom u. s. f. Bd. IV. S. 366 u. ff.

8) „Ex quibus signis seu instrumentis docemur quasi per compendium, quid illi, quos colimus, egerint, quidve passi sint.“ Bellarm. de eccl. triumph. lib. II. cap. 10. — Alle Willkür, alles selbstgesuchte Symbolisiren ist hier am unrechten Orte. Um ein Beispiel, das bekannter ist, anzuführen, so haben die Maler der heiligen Klara das Pedum gegeben, um sie dadurch als Aebtissin zu kennzeichnen, aber die S. R. C. hat diese Darstellung verboten, 10. Jun. 1656. in u. Sypont.

Barmherzigkeit u. s. f.[1]), dann über die so mannigfaltigen kirchlichen Symbole aus dem Thier- und Pflanzenreiche gesagt werden könnte, müssen wir den Lehrbüchern über Ikonographie und Ikonologie überlassen, werden aber selbst hie und da noch Gelegenheit haben, auf mehrere derselben hinzuweisen.

2. Abschnitt.

Kirchliche Sculptur.

§ 33.

Vorbemerkungen.

1. Die bisher gegebenen kirchlichen Anschauungen und Bestimmungen, sowie der kurze Abriß kirchlicher Ikonologie gelten in gleicher Weise für Sculptur, wie für Malerei. Im Folgenden halten wir diese beiden Zweige der Kunst auseinander.

2. Die Sculptur nimmt unter den Künsten ihre Stellung zunächst der Architektur ein; wenn diese zur Aufgabe hat, die entsprechende Räumlichkeit herzustellen, so ist es Aufgabe der Sculptur, sie entsprechend einzurichten oder auch auszustatten.

3. Die kirchliche Sculptur also hat zur Aufgabe, den heiligen Raum, die Kirche auszustatten, und das für diese Nothwendige geziemend herzustellen, z. B. Statuen und anderes Bildwerk, Altäre, Gefäße, Kanzel, Kirchstühle u. dgl. Wie aber der heilige Raum selbst, so stehet Alles in ihm und an ihm in nächster Beziehung zum Centrum des kirchlichen Lebens, zum Opfer der Kirche, und erhält von da aus seinen Zweck und seine Norm und Form. Auch hier also gilt, was für kirchliche Architektur: Von Innen heraus, von dieser Einheit aus, und zwar nach den Anschauungen und Bestimmungen der Kirche muß Alles und Einzelnes würdig geschaffen werden.

4. Die Kirche bestimmt auch hier nicht den Styl, in dem diese oder jene Statue, dieses oder jenes heilige Geräthe u. dgl. ausgeführt werden soll; aber sie wird jenen Styl und seine Werke vorziehen, welche a) in Uebereinstimmung mit der Architektur stehen, und so mit dieser ihre gleiche Beziehung zum Opfer auch durch die Form aussprechen; welche b) die Anschauungen und Vorschriften der Kirche nicht bloß treu festhalten, sondern auch mit Einheit und Consequenz im Kleinsten kunstgemäß und praktisch herausbilden; welche c) durch Gediegenheit der technischen Ausführung sich auszeichnen.

---

1) Auch im „Kirchenschmuck" Jahrg. 1864, Heft 4. S. 48, dann 1865, Heft 1. S. 18; Heft 2. S. 36. finden sich diese Darstellungen der Tugenden und anderer abstracter Gegenstände recht eingehend erklärt. Vgl. Kreuser, „Kirchenbau" Bd. II. S. 430–460.

5. Wir werden zuerst einen kurzen geschichtlichen Ueberblick über die kirchliche Sculptur, vornehmlich mit Rücksicht auf ihre Entwicklung in Italien, Frankreich und Deutschland geben, dann die Werke derselben nach ihrem Orte und Zwecke in der Kirche im Einzelnen durchgehen, und endlich einige praktische Erinnerungen anfügen.

I. Artikel.

Geschichtlicher Ueberblick der kirchlichen Sculptur.

§ 34.

Die Sculptur der altchristlichen und romanischen Zeit.

1. Aus der altchristlichen Zeit wurde uns an Werken der Sculptur weniger erhalten. Daraus ist geschlossen worden, daß die Plastik durch die Schuld des Christenthums fast gänzlich untergegangen sei. Wohl ist es wahr, daß gegenüber jener ungeheuren Zahl von Götzenstatuen und der genußsüchtigen Vergötterung des vermeintlich Reinmenschlichen [1]) die Kirche lieber an die mehr geistige Malerei sich hielt, sowie daß die ganze Architektur der ersten Zeit die Plastik noch wenig beschäftigte; allein die vielfache Erwähnung von Statuen und anderen bildlichen Darstellungen an Altären und Geräthen, welche wir in den Kirchenschriftstellern früherer Jahrhunderte finden, beweisen, daß deßungeachtet die Sculptur auch vom Anfang an in der Kirche ihre Uebung und Berücksichtigung fand. Eusebius und Sozomenes reden von der aus Erz gegossenen Statue Jesu Christi, welche die geheilte blutflüssige Frau zu Cäsarea Philippi errichtete [2]). Constantin der Grosse bereicherte die goldene Basilika auf dem Lateran in Rom mit den lebensgrossen Statuen Christi und der zwölf Apostel und vier Engeln von Gold und Silber [3]). Prokopius urtheilt von den Statuen in Stein und Erz, welche in einer Vorhalle des Palastes zu Constantinopel standen, sie seien eines Phidias und Praxiteles würdig. Welchen Charakters diese Bildwerke gewesen, möchte die wohl aus Leo I. Zeit stammende Bronce-Statue des heiligen Petrus in der St. Peterskirche zu Rom lehren, welche noch ganz die Weise der vorchristlichen Sculptur, aber ebenso hohe christliche Würde und Majestät zeigt, ferner die ziemlich zahlreich im Orient wie im Occident vorkommenden Statuen Christi als des guten Hirten

---

1) Der Christ weiß, daß das sog. „Reinmenschliche", so, wie es von den alten und modernen Heiden aufgefaßt ist, nicht existire, und es genügte ihm auch nicht, selbst wenn es so existirte; sagen, daß „die Lehre des Christenthums in der Natur nur das Sündhafte, Feindliche, dem Geiste Entgegengesetzte aufzufassen vermochte", ist eine Oberflächlichkeit, die in ihrer Consequenz jedes richtige Urtheil über christliche und kirchliche Bildnerei ausschließen müßte.

2) Euseb. hist. eccles. VII. c. 18. Sozom. hist. eccles. V. 20.

3) Lib. Pontificalis. Ed. Duchesne, pag. 172, 174. Vita S. Silvestri.

oder die 1870 in St. Clemente ausgegrabene fragmentarische Marmorstatue des hl. Petrus, welche, wenn die Bezeichnung richtig, die einzige und älteste Statue wäre, die den Apostel als den guten Hirten mit dem Lamme auf den Schultern darstellt[1]). Vorzüglich sind es die mehr ornamentalen Werke, die zahlreichen Reliefs der altchristlichen Sarkophage und Bischofsstühle, die Elfenbeinschnitzwerke an den Diptychen, die prachtvollen kirchlichen Gefässe, von deren Anschaffung so oft im Leben der römischen Päpste die Rede ist, Werke, welche durch ihre Formen und Technik einerseits noch den Zusammenhang mit der antiken Kunst, anderseits und besonders durch die vorherrschende tiefsinnige Symbolik das Beginnen einer neuen, christlichen Sculptur beurkunden.

2. Die Sculptur der romanischen Zeit stimmt durchweg mit der Architektur dieser Zeit überein. Wie die romanischen Bauten an die Basilika, so schließen die Werke der Plastik und Ornamentik, welche aus dieser Zeit noch erhalten sind, sich nach Inhalt und Form eng an die Ueberlieferung an, lassen bald nach Karl des Grossen Zeit die Erinnerungen an die antike Technik fallen, und zeigen das Bestreben nach einem specifisch christlichen und eigenthümlich nationalen Ausdruck. Wie ferner die romanische Kirche mehr Innenbau und in ihr immer erst der Versuch gegeben ist, einheitlich die Grundzüge des christlichen Kirchenbaues herauszubilden, so überwiegt auch in der bildenden figuralen Kunst dieser Zeit das Innere, der geistige Ausdruck in Gesicht und Haltung, während die Glieder des Ganzen und die einzelnen Theile vielfach nicht übereinstimmend, selbst unnatürlich erscheinen. So ist z. B. der Körper langgestreckt, oft dickleibig, der Kopf hat eine mehr niedere Stirne, kleine stiere Augen, die bei Metallwerken nicht selten auch von Glas oder selbst edlen Steinen, auch anderem edlen Metall eingesetzt sind; die Proportionen der Theile, wie der Hände und Arme und Finger, des Kopfes und Halses und der Schultern, der Füsse und des Leibes sind oft verfehlt behandelt, oder wo man nach einer gewissen Einheit suchte, starr, und fast mehr mathematisch als organisch gebildet. Mit dem Schlusse des zwölften und Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, also in der sogenannten Uebergangsperiode für die Architektur, verliert sich allmählich der kalte, steife Charakter, und die Gestalten nehmen eine richtigere Form an: die Gesichter werden weich und lieblich, die Glieder naturgemässer, die Gewänder fließen weniger mehr in parallelen, als in langen, weich geschwungenen Falten. — In der ornamentalen Sculptur finden wir die nämliche Entwicklung; nicht bloß die Reliefs auf den in dieser Zeit so häufig vorkommenden Reliquienschreinen und ehernen Thürflügeln, oder die Elfenbeindeckel der Evangelarien und Missalien u. dgl. zeigen denselben Charakter, sondern auch alle übrige kirchliche Einrichtung vom Altare an bis zum kleinsten Meßkännchen. Gediegenheit und Reichthum des Stoffes, Zweckmässigkeit und besonders das Bestreben durch tiefsinnige Symbolik die Idee des Ganzen auszusprechen, treffen sich allent-

3) Mullooly, Saint Clement etc. pag. 191.

halben, dagegen aber fehlt noch die tiefere organische Gestaltung des Ganzen und Einzelnen.

3. Was die Geschichte der Sculptur in den einzelnen Ländern betrifft, so eilen Deutschland und Frankreich, wie in der Architektur, so auch hier der in dieser Zeit ziemlich unthätigen italienischen Kunst weit voraus. Eine einfache Vergleichung des Bilderreichthums, der bereits frühe die Kathedralen Nordfrankreichs schmückt, oder der Metallgußwerke von Dinant bei Namur, oder der Statuen und Reliefs so vieler Kirchen Deutschlands, besonders Halberstadt mit den vielbeschriebenen Reliefs Christi, Mariä und der 12 Apostel, Wechselburg mit den Reliefs an der Kanzel daselbst, Freiberg im Erzgebirge mit den bereits sehr rein gebildeten Statuen an der sogenannten goldenen Pforte, Hildesheim und Salzburg mit ihren Erzgießereien unter der Leitung des hl. Bischofes Bernward und des Erzbischofes Thiemo, mit den gleichzeitigen Steinstatuen oder den Bildern an den Bronce-Thüren italienischer Kirchen, zeigt, wie vortheilhaft durch die grössere Schönheit des Ausdrucks und der Gewandung, Naturgemäßheit und Sinnigkeit sich erstere vor den letzteren auszeichnen [1]). Aber auch in Deutschland ist die Entwicklung der Sculptur nicht immer an allen Orten die gleiche; denn während wir z. B. die edlen Formen der Statuen an der genannten goldenen Pforte bewundern, staunen wir über die geringe Ausbildung der Gestalten an manch anderen gleichzeitigen Portalen. Unter die ältesten grösseren Steinsculpturen Deutschlands gehören wohl die Reliefs an den sogenannten Externsteinen bei Horn im Fürstenthum Lippe, eine Kreuzabnahme nämlich, welche in noch ziemlich rohen Formen in die Wand des Felsens in grossem Umfange eingemeißelt ist [2]). Süddeutschland zeigt gleichfalls noch sehr viele Werke kirchlicher Sculptur aus romanischer Zeit, wie einzelne Statuen, so auch vollständige Compositionen, Reliefs und Metallarbeiten verschiedener Art. Am bekanntesten sind die Darstellung des Gerichts am Fürstenportale des Domes zu Bamberg, sowie die Reliefs im Innern desselben: Mariä Verkündigung, die zwölf Propheten, der Kampf St. Michaels und die zwölf Apostel [3]).

---

1) Man redet viel von einem byzantinischen Charakter der Sculptur (wie der Malerei) in dieser Zeit; doch gilt hier, was schon früher bei Gelegenheit der Architektur gesagt worden. Wohl ist richtig, daß in dieser Zeit die Byzantiner in manchen Kunstzweigen ihre Producte, als Goldschmiedwaaren, Erzplatten, mit Elfenbein ausgelegte Holzwerke u. dgl., fast in die ganze Welt versandten; allein ein anderer Zusammenhang zwischen der nordischen und byzantinischen Kunst außer jenem, der durch die Einfuhr obengenannter Kunstartikel bestand, läßt sich nicht nachweisen; am wenigsten ist an eine stetige Einwirkung zu denken. Jener Charakter aber ist allgemein. (Vgl. auch P. Stephan Beissel in einer Besprechung der Erzthüre in St. Zeno zu Verona des 11. Jahrh. Zeitschrift f. christl. Kunst 1892. S. 341 ff. und Fr. X. Kraus „Gesch. d. christl. Kunst" 2 Bd. S. 81.)

2) Ihre Schilderung und Erklärung ist oft versucht worden; am besten von Giefers im „Organ f. christl. Kunst." Jahrg. IV. Nr. 6—8 mit einer Abbildung.

3) Siehe Sighart, „Geschichte der bildenden Künste u. s. w." S. 257—259.

Zu den ältesten plastischen Werken der Diöcese Regensburg gehören die sog. schwarze Muttergottes von Niedermünster, durch die Herzogin Judith († 986) aus dem Orient gebracht, dann jene drei im fast runden Relief gearbeiteten Steinfiguren[1]) in der Vorhalle von St. Emmeram, nämlich Christi, des hl. Emmeram und des heil. Dionysius, laut Inschrift aus der Zeit des Abtes Reginward (1049—1063). Wohl gleiches Alter haben die beiden am Portale der alten Kapelle befindlichen Figuren, und entstammen der früheren Vorhalle, in welcher eine derartige Darstellung des Sündenbekenntnisses vor dem Priester am Platze war. Es wäre zu weit, hier weiters einzelne Werke in der Diöcese, als Kreuze, Statuen, Reliefs, Grabdenkmäler, Oelbergbilder, Altäre und Geräthe in Metall aufzuzählen. Wir werden jedoch Gelegenheit haben, viele derselben an ihrem Orte einzureihen.

§ 35.

Die Sculptur der gothischen Zeit.

1. Der mit dem dreizehnten Jahrhunderte rasch sich entwickelnde neue Baustyl mit seinem Principe der vollendeten Einheit, der Erhebung und Vergeistigung der Materie mit der von ihm durchgeführten Umwandlung der Maurerbauweise in eine eigentliche Steinmetzarchitektur, mußte auch auf die Sculptur von entscheidendem Einflusse sein.[2]). Innen und Außen füllet sich nun der heilige Bau auch mit heiligen Gestalten, und zwar je nach seinem Charakter bald in strengeren, bald in freieren Formen. Auch die Einrichtung der Kirchen nimmt Theil an dem neuen Gesetze und seiner höheren Schönheit.

2. Im dreizehnten Jahrhunderte finden wir öfters noch eine gewisse Strenge und Starrheit, da in dieser Zeit die Sculptur in engem Zusammenhange mit der Architektur erscheint. Der Leib der plastischen Gestalten ist ziemlich mager gehalten, und fast durchgängig nach der Seite eingebogen[3]), die Arme liegen etwas steif an, die Kleidung hängt mehr gerade ab, die Gesichtsbildung ist länglich und von geist- und gemüthvollem Ausdruck. Mit dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderte erhält die kirchliche Sculptur einen hohen Grad der Ausbildung, und trotz

1) Von Niedermayer, Sighart u. A. unrichtig als Holzsculpturen aufgeführt. Abbildungen auch bei v. Walderdorff a. a. O. S. 325.

2) Die einzige Kathedrale zu Chartres hat an zweitausend grössere und kleinere Statuen, und es ist einleuchtend, wie förderlich für die Plastik eine solche fast unbegreifliche Thätigkeit zur Ausschmückung eines Bauwerkes werden mußte.

3) „Es war dieß nämlich erforderlich, um die so hoch hinaufschießenden geraden Linien der Säulenbündel, welche den Blick unwillkürlich gefangen nehmen und mit sich fortreißen, zu brechen, die Statuen von der Pfeilermasse abzulösen und ihnen denselben gegenüber Leben und Bewegung zu verleihen." Reichensperger, vermischte Schriften. S. 39. Wir weisen mit Recht wohl auch auf die Absicht, den Figuren jenen Ausdruck nachgiebig sanften Wesens und herzlicher Demuth zu geben, der vor Allem als christlich sich erweist. Wieder Andere denken an Stellung und Haltung, wie sie in jener Zeit an den Höfen der Fürsten Sitte gewesen.

aller Unterordnung unter die Architektur eine grössere Selbstständigkeit. Die besseren Werke dieser Zeit verrathen grosse Naturwahrheit und richtige Bildung der einzelnen Theile; das Gesicht wird oval, bei weiblichen Gestalten mehr sich rundend, die Schultern breiter, die Haltung freier, der Leib ist weniger eingebogen, die Gewandung lang und reich gefaltet, späterhin mehr knitterich, aber sehr belebt und mannigfaltig, vergleichbar dem reichen Maßwerk spätmitteralterlicher Architektur.

3. Wie die Baukunst, so hat die Plastik nunmehr den erhabensten Ausdruck christlichen Geistes und Lebens gefunden. Die Heiligenbilder dieser Zeit haben etwas durchaus Uebermenschliches, Geistiges, das auch das ganze Aeußere mit höherer Weihe und Heiligkeit durchdrungen hat. Ein freundlicher Ernst, eine ruhige Haltung und Bewegung, wie sie denen ziemt, die Christus in sich tragen, und die ihr Ziel schon erreicht, nach dem sie also nicht mehr mit Heftigkeit sich zu bewegen brauchen, ein ehrwürdig lieblicher, wenn auch nicht immer sinnlich schöner Ausdruck des Gesichts, Demuth und weltbesiegende Glaubenskraft, Sanftmuth und hohe Stärke, sprechen aus ihnen wohlthuend und erhebend Jeden an, der mit christlichem Sinn und Gemüth zu ihnen tritt.

4. Die Stoffe, in denen die Kunst ihre großartigen Gebilde schuf, waren wohl auch jetzt noch manchmal kostbar, wie in früherer Zeit, aber doch war das nicht mehr so häufig der Fall; die innere, nun nach Außen strahlende Schönheit konnte in Vielem den Glanz des Stoffes vergessen machen. Darum finden sich in dieser Zeit vorzugsweise plastische Werke in Stein und Holz ausgeführt. Besonders seit dem 14. und 15. Jahrhunderte kam die Sculptur in Holz sehr in Aufnahme. Eben darum trat nun die künstlerische Bemalung fast durchgängig zur plastischen Darstellung; es forderte dies einerseits das Streben jener lebensfrischen Zeit, Alles lebendig und geistig zu erfassen und zu bilden, anderseits die enge Verbindung der Plastik mit der die Polychromie überall anwendenden Architektur. Wie diese Bemalung beschaffen, werden wir an einem anderen Orte zeigen.

5. Die ornamentale Sculptur folgte, wie bemerkt, in gleicher Weise als die plastische, dem organischen Gesetze der Harmonie von Innen und Außen und der Verhältnißmäßigkeit aller Theile. Wir weisen hier auf jene wundervollen Altarbauten in Holz und Stein, auf die himmelanstrebenden, formenreichen und doch so streng und klar construirten Sacramenthäuschen, die Monstranzen und Ciborien und Kelche, welche diese Zeit mit gleicher Strenge und Einheit zu behandeln wußte, wie die Bauten, deren innerer Schmuck sie waren.

6. Um Einiges von der Pflege der Sculptur in den einzelnen Ländern zu bemerken, so steht auch hier Frankreich sowohl nach der Zeit der Entwicklung als nach dem Umfange der Leistungen voran. Schon im 13. Jahrhunderte zeigen daselbst die plastischen Gestalten hohe Vollendung in den Formen und freie Sicherheit im

Ausdrucke christlichen Geistes und Lebens, wie Solches besonders von den herrlichen Portalsculpturen an der Façade der Kathedralen zu Reims und Amiens Geltung hat. Dazu kömmt, daß dieselben oft an Einem Bauwerke in einer Fülle auftreten, die geeignet ist, ganze grosse Gebiete aus der christlichen Lehre, z. B. von der Menschwerdung, Erlösung, dem Gerichte, von den Tugenden und Lastern, oder aus der Geschichte der Kirche, ihrer Heiligen und sonst berühmter Männer, oder auch aus dem universellen Wissen jener Zeit, zur bildlichen Darstellung zu bringen. Ein ganz merkwürdiges Muster bieten die Sculpturen an den Portalen und Vorhallen des Domes zu Chartres.

7. Ebenfalls sehr frühe, wenn auch in anderer Weise, findet die Plastik ihre Entwicklung in Italien. Es ist Nicolaus von Pisa (geb. um das Jahr 1204), der sie aus ihrer Formlosigkeit zu einer würdigeren Behandlung erhob, wie dieses die von ihm 1260 ausgeführte Kanzel von Pisa und besonders die Reliefs an der Brüstung derselben, noch mehr aber jene an der Kanzel von Siena (1266) beweisen. Treues Festhalten an der überlieferten christlichen Darstellungsweise zu verbinden mit freier Nachahmung der edelsten Formen der Antike, leuchtet überall als das Hauptstreben dieses einflußreichen Meisters, und seines Sohnes Johannes hervor. Aber noch höher stehen in dieser Beziehung die Leistungen des auch als Maler berühmten Giotto [1]) von Florenz (1276—1336). Eines seiner vorzüglichsten Werke sind die 54 Reliefs und 16 Statuen am Glockenthurm des Doms zu Florenz, ausgezeichnet wie durch die ganze Composition, deren Inhalt die Entwicklungsgeschichte der menschlichen Cultur und ihre Vollendung und Weihe im Werke und in den Früchten der Erlösung bildet, so durch die tiefgeistige Auffassung und Durchführung des Einzelnen. Andreas von Pisa (1280—1345) und Orcagna (1329—1368) traten in seine Fußstapfen. Bald nach ihnen aber geht dieses Bestreben in der italienischen plastischen Kunst in einen Realismus über, der keine höheren Schranken mehr anerkennt. Die einheitliche Durchgestaltung war immer die schwache Seite der kirchlichen Bauwerke Italiens; um so weniger wollte die Einheit zwischen diesen und ihrer Ausstattung, also die Nothwendigkeit einer Unterordnung der kirchlichen Plastik unter die Architektur erfaßt werden. Schon die Blüthe der italienischen Sculptur ist gewissermassen bedingt durch die Befreiung von dieser beschränkenden Einheit, und erhält eben dadurch eine ganz verschiedene Richtung von der Sculptur anderer Länder, trägt aber darum auch schon gleich anfangs die Gefahr in sich, einer ganz subjectiven, willkürlichen Behandlung und der Aeußerlichkeit zu verfallen.

8. Während im 14. und 15. Jahrhunderte in Frankreich jene wundersame bildnerische Thätigkeit schon allmählig abnimmt, in Italien ihre höhere Bedeutung verliert, steht sie gerade zu dieser Zeit in Deutschland am blühendsten da. Nirgends

1) Eigentlich Ambrogiotto (Ambrogio).

hat die bildende Kunst einen solchen Reichthum von natürlichem Wesen und übernatürlicher Weihe, von kindlicher Anmuth und idealer Hoheit, von nationalem und doch durchweg kirchlichen Charakter sich errungen, als in Deutschland. Wir erwähnen die Sculpturen am westlichen Lettner im Dome zu Naumburg, und die zehn Standbilder der Stifter des Domes[1]), die Apostelstatuen im Kölner Dome[2]), die Bildwerke an den Münstern zu Freiburg und Straßburg, die herrlichen Statuen am Südportale des Ostchores zu Bamberg (Adam und Eva, Heinrich und Kunigunde[3]), Petrus und Stephanus). Außerordentlich reich an Werken dieser Zeit ist Nürnberg. Der Portalbau der Liebfrauenkirche, aufgeführt zur Vorweisung der Reichskleinodien, ist außen und innen wahrhaft überschüttet von den trefflichsten Sculpturen; Mariä, ihrer Voreltern, der Patrone Nürnbergs und anderer Heiligen, von Scenen aus dem Leben der Mutter Gottes, u. A. Sie werden dem Sebald Schonhover zugeschrieben. Ein ganzes Epos in Stein, vom Sündenfall der Menschen bis zum Gerichte, mit Maria als Centrum des Ganzen, und in schönster Ausführung, zeigt die Façade von St. Lorenz. Die Statuen der fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen an der Brautthüre von St. Sebald ebendaselbst sind nicht weniger bedeutend[4]). In anderen Städten finden sich gleichfalls noch die herrlichsten Werke der Sculptur; und nehmen wir dazu die wirklich zahllosen Altarbauten mit der Menge ihrer Statuen und Reliefs, die Sacramenthäuschen und Chorgestühle, die umfangreichen Grabdenkmäler, die Werke aus den Erzgießereien zu Nürnberg, Bamberg, Innsbruck, Prag, Augsburg, wie sie, zerstreut in den Kirchen oder in den Museen, aus jener Zeit sich noch erhalten haben, so wird an ihnen unser Urtheil über die hohe Stufe der Ausbildnng, welche die Plastik in Deutschland während der gothischen Zeit gefunden, als wohlbegründet sich erweisen.

In der Diöcese **Regensburg** finden sich fast von jeder Gattung kirlicher Sculptur Werke. Sehr viele Statuen in Stein und Holz, Altarwerke, Sacramenthäuschen, Oelberge, Steinkreuze, Grabmäler, herrliche Reliefs, besonders am Portalbaue des St. Peterdomes[5]) u. s. f., wovon wir Mehreres noch werden namhaft machen, zählen zu dem Schönsten, was Deutschland aufzuweisen hat, und zeigen, daß auch in diesen Gegenden während der gothischen Zeit eine nicht geringere Liebe und Geschicklichkeit für kirchliche Sculptur gewaltet, als an anderen Orten. Vieles bewahrt auch das Diöcesanmuseum.

---

1) Abbildungen bei Otte, „Handbuch u. s. w." S. 683.

2) Von ihrer Polychromirung wird später die Rede sein.

3) Abbildung bei Sighart a. a. O. S. 336.

4) Abbildung bei Otte a. a. O. S. 685.

5) J. H. Endres in „Zeitschr. f. chr. Kunst" 1894 S. 258 ff. gibt eine treffliche Abbild. und Erklärung seines Reichthums. Abbild. auch bei Walderdorff a. a. O. 138. 139. Zur Ergänzung möge bemerkt sein, daß die vier sog. „reitenden Könige" die vier Weltreiche (Dan. 7.) darstellen, wie die vier Thiere, Bär, Löwe u. s. w. beweisen.

§ 36.

Die Sculptur der Renaissance.

1. Man hat es lange nachgeschrieben, daß die christliche Sculptur die höchste Stufe ihrer Entwicklung durch die Renaissance gefunden habe. Wenn aber reiner kirchlicher Geist vor Allem und mehr als natürliche Formen-Schönheit den Werth kirchlicher Werke der Sculptur bestimmen muß, so ist dieses Urtheil sicherlich nur ein äußerliches und oberflächliches. Als die wichtigsten Beförderer der neueren Richtung in der Sculptur gelten Ghiberti und Michelangelo. Der erstere (1378—1455), dessen Hauptwerk die Erzthüren am Hauptportale des Baptisteriums zu Florenz, weiß seinen Schöpfungen neben der Hinneigung zur Antike noch ein gewisses christliches Gepräge zu geben, einen hohen Adel des Charakters; Michelangelo aber (1474—1563) in seinem Streben nach Großartigkeit und gigantischer Kraft, seiner Liebe für Darstellung des Nackten [1]), in seiner völlig subjectiven Auffassung auch ganz religiöser Gegenstände, seiner Getheiltheit zwischen Mythologie und Christenthum, steht bereits weit mehr von dem kirchlichen Boden ferne, und ist so recht eigentlich der Vater der von Italien aus über alle Länder Europa's sich ausbreitenden Renaissance auch für die Sculptur. Das trat um so deutlicher bei seinen Nacheiferern hervor, in deren Werken mit wenig Ausnahmen eben jene Großartigkeit in ein Haschen nach Effect überging, das körperlich Schöne zu sinnlichem Liebreiz, das gesuchte Ideale und Geistvolle in geistlose Manier ausartete. In Deutschland hielt man an dem Ueberlieferten mit grösserer Treue fest, und selbst die Werke von Meistern, die einer viel späteren Zeit, ja schon dem 16. Jahrhunderte angehören, zeigen neben den Anfängen einer mehr realistischen Darstellung noch immer jene höhere Weihe und zarte Innigkeit des Ausdruckes, welche die Gebilde deutscher Künstler in der eigentlich gothischen Zeit vor denen aller anderen Länder auszeichnen. Wir erinnern hier an die Steinsculpturen des Adam Krafft († 1507) in Nürnberg, seine Reliefs der Leidensgeschichte am Außenbaue von St. Sebald, sein Sacramenthäuschen in St. Lorenz ebendaselbst, an den Sarkophag Friedrich III. im Wiener Dome mit mehr als 250 Figuren, ein Werk des Niklas Lerch aus Leyden (1467—1513), an das Grabmal des heiligen Kaiserpaares in Bamberg von Tillman (Aegid) Riemenschneider aus Würzburg († 1531) [2]); ferner an die Holzsculpturen des Veit Stoß in Nürnberg [3]) besonders die sieben Freuden Mariä in seinem sog. Rosenkranze zu St. Lorenz (1518), des

1) Selbst die Statue Christi des Auferstandenen (in St. Maria sopra Minerva zu Rom) wagte er ganz nackt zu bilden.

2) Ueber sein Wirken siehe Mehreres bei Sighart a. a. O. S. 530 ff. und bei Anton Weber, „Leben und Wirken des Bildh. Dill Riemenschneider", Würzburg, Wörl. 1888 (2. Aufl.)

3) Sighart S. 533 ff.

Jörg Syrlin des Aelteren, von dem die Chorstühle in Ulm (1474) und des Jüngeren; endlich an die Erzgußwerke des Peter Vischer († 1529) und seiner fünf Söhne in Nürnberg, dessen Hauptwerk das St. Sebaldusgrab daselbst[3]). Erst im späten 16. Jahrhunderte drang auch in Deutschland die Renaissance siegreich vor, und verwischte mit kalter Hand alle Wärme und seelische Schönheit von den Werken kirchlicher Plastik. Das 17. und 18. Jahrhundert endlich war besonders die Zeit, da der manierirte Stil, in Italien durch den vielgerühmten Bernini (1598—1680) repräsentirt, von da aus über Frankreich und Deutschland sich ausdehnte. Die Gestalten werden übermässig schlank, höchst theatralisch, oft leidenschaftlich bewegt; das Haupt hoch erhoben und aufwärts schauend oder stark zur Seite geneigt, Hände und Füsse sind wie im raschesten Handeln begriffen, die Gewande bauschig und im Winde flatternd, das Zartgefühl nicht selten selbst bei kirchlichen Darstellungen verletzt.

2. Es ist einleuchtend, daß ein ähnlicher Charakter alsbald auch in den übrigen mehr ornamentalen Werken sich hervorthun mußte. Ueberall, an Altarwerken und den heiligen Gefässen suchte man in Bildern und Formen die Antike, und verlor nach und nach auch die kirchlichen Anschauungen und Bestimmungen aus dem Auge; Prachtliebe und Ueberladung, Streben nach Großartigem und Seltsamen, gesuchte, willkürliche und abenteuerliche Allegorie, eine anfangs sehr anerkennenswerthe Technik, zumal im Metallgusse und in der Goldschmiedekunst, zuletzt aber blosser äußerlicher Schein charakterisirt die Werke dieser und der neueren Zeit. Dazu kam endlich noch jenes industrielle Treiben, welches bald die Kirchen mit seinen geprägten und gestampften Geräthen überschwemmte, die Kunstfertigkeit der Hand vergessen machte, und, was noch ärger ist, allmählig auch das Gefühl für das erstickte, was einem kirchlichen Werke ziemt und es auszeichnet, nämlich Gediegenheit, Fleiß und Opferliebe in der Ausführung.

3. Im Anfange des 19. Jahrhunderts suchte man wie in der Architektur, so auch in der Sculptur das Geschmacklose und Gezierte durch grössere Reinheit wenigstens der Form zu verdrängen, und sah zu den Mustern einer edleren Nachahmung des antiken Styles zurück. Thorwaldsen (geb. 1770), Canova (1760—1822), Dannecker (1758—1844), Ludwig Schwanthaler (1802—1848) und Andere bahnten diese bessere Richtung an, und versuchten es ernstlich, bei Werken specifisch christlichen Inhalts auch dem christlichen Sinne mehr Rechnung zu tragen. Höher aber stehen für die kirchliche Sculptur bereits jene Künstler, welche es nicht verschmähten, die Bildwerke mittelalterlicher Meister selbst wieder zu studieren, und in ihrem Geiste zu schaffen. Die Zahl dieser mehret sich allenthalben, zumal in Deutschland, und die Leistungen der weit sich verbreitenden Schule Konrad Eberhards († 1858) und Knabls in München, eines Achtermann († 1884) in Rom, und Gleichgesinnter allerorten, auch in England

1) Sighart a. a. O. S 557 ff.

und Frankreich, beweisen es, daß erneuerter kirchlicher Geist über die Gestalten der Heiligen wieder den Hauch kindlich erhabener Frömmigkeit auszugießen weiß, der an jenen Werken älterer Meister so belebend einwirkt. Durch König Ludwig I., diesen einflußreichsten Regenerator jeder Kunst[1]), hat auch die Erzgießerei in München eine Pflege gefunden, welche sie für die höchsten Aufgaben der kirchlichen Kunst vollkommen befähigt. Altarbauten endlich, die sich in jeder Weise dem Besten des Mittelalters anschließen, heilige Geräthe und Gefäße aller Art und mit hoher technischer Vollendung ausgeführt, wie sie jetzt wieder aus den Werkstätten zahlreicher strebsamer Meister aller Länder hervorgehen, bezeugen, daß auch für die ornamentale Sculptur die Zeit der Erneuerung gekommen sei.

II. Artikel.

Werke kirchlicher Sculptur.

A. Im Presbyterium[2]) der Kirche.

§ 37.

Der Altar.

1. Dreifach ist nach der Anschauung der Kirche die Bedeutung des christlichen Tempels[3]); dreifach auch die Bedeutung des Altars, der das Centrum desselben ist. Der Altar ist a) Opferstätte, nämlich für das sichtbare Opfer Jesu Christi in seiner sichtbaren, lebendigen Kirche; darum ist der Altar Bild jenes Tisches, auf dem Christus das hl. Sacrament als Opfer eingesetzt, sowie des Kreuzes auf dem Calvarienberge, des Felsengrabes, ja seines heiligsten Leibes selbst[4]), welcher der eigentliche Altar war, in dem und auf dem Jesus Christus sein Opfer für die Menschheit brachte. Er ist b) die Wohnstätte Jesu Christi, der Sitz des heiligsten Leibes und

---

1) Ueber das wundersame Aufblühen aller Künste unter Ludwig I. siehe Sighart a. a. O. S. 737—763.

2) Wir beginnen, wie bei der Schilderung des Kirchenbaues, im Chore, um vorerst die hier sich vorfindenden Werke der Sculptur zu betrachten, gehen von da in das Schiff und die Vorhalle u. s. f. der Kirche; zuletzt werden wir jene aufsuchen, die sich in der Umgebung der Kirche und an anderen heiligen Orten befinden.

3) Vergl. oben § 5. S. 17. 18.

4) „Forma Corporis Altare est, et Corpus Christi est in Altari." S. Ambros. de sacram. lib. IV. c. 2. ed. Mign. pag. 437. „Altare in tabernaculo novo, id est in sancta ecclesia, imaginem Corporis Christi et sepulchri tenet, in quo sanguis veri Agni et immaculati Christi quotidie a fidelibus immolatur." Syn. Attreb. a. 1025. Hartzh. l. c. t. III. p. 80.

Blutes des Herrn [1]) und darum ist er das Bild des Allerheiligsten, des Gezeltes und heiligen Berges Gottes, sowie des Altares im himmlischen Jerusalem, des Thrones, auf dem das göttliche Lamm ruht [2]), und unter dem die mit ihm getödteten Gerechten ihrer Verherrlichung entgegenharren [3]). Er sinnbildet c) den geistigen Opferaltar, auf welchem fort und fort Gebete und heilige Entschlüsse und Werke der Gläubigen dargebracht werden, und ist so das Bild der gesammten Kirche wie des einzelnen christlichen Herzens [4]).

Wie bei dem Gotteshause wird auch bei dem Altare diese Anschauung die Grundlage bilden einerseits der kirchlichen Bestimmungen in Betreff des Altars, andererseits der symbolischen Erklärung desselben und Alles dessen, was auf ihm sich befindet.

2. Die Bestimmungen der Kirche [5]) beziehen sich:

a) Auf die Errichtung des Altars. Kein Altar darf ohne die Genehmigung des Bischofes errichtet und zum heil. Opfer gebraucht werden [6]).

b) Auf das Material des Altars. Die Altäre müssen von Stein [7]) und zwar von natürlichem, nicht irgend welchem künstlichen Steine sein.

c) Auf die Form. Der Altar ist entweder ein unbeweglicher (altare fixum), oder beweglicher (altare portatile).

Die Form des fixen Altares ist die des einfachen Tisches, oder aber einer Tumba. Erstere ist die gebräuchlichste. Der Altartisch bestehet aus der steinernen Platte oder Tafel (mensa, tabula), und aus dem Untersatze (stipes) oder den Stützen derselben. Die Platte, welche consecrirt wird, muß Ein Stück, nicht zusammengesetzt sein [8]). Sie habe in der Länge 7 Schuh (2,10 m) und darüber je nach der

---

1) „Quid est enim Altare, nisi sedes Corporis et Sanguinis Christi?" Optat. de Milev. de schismat. Donat. lib. VI. c. 1.

2) Apoc. 5, 6; 7, 17.

3) Apoc. 6, 9.

4) „Justi, qui spiritum Dei habent, ... fide, quae caritate inflammatur, in Altari mentis suae spirituales Deo hostias immolant, quo in genere bonae omnes et honestae actiones, quas ad Dei gloriam referunt, numerandae sunt." Catech. Rom. P. II. c. 7.

5) Hier wie in den folgenden Paragraphen siehe über kirchliche Bestimmungen besonders auch Dr. Ambergers Pastoraltheologie, Bd. II. § 109 ff.

6) c. 25. de consecr. Dist. I. — Statut. synod. dioec. Ratisb. a. 1377. tit. XIV. (Verordn. Samml. von J. Lipf, Regensb. 1853. S. 7.)

7) „Altare debet esse lapideum." Miss. Rubr. gen. tit. XX. — „Altaria nisi lapidea chrismatis infusione non sacrentur." Conc. Epaon. a. 517. c. 26; und c. 31. de consecr. Dist. I. — „Mensa Altaris sit ex aliquo integro et solido lapide." Ornat. eccl. cap. 39. pag. 75. — Analect. Jur. Pontif. Ser. II. p. 2432.

8) S. C. R. 17. Jun. 1843 in u. Fanen., wo es sich um eine consecrirte Platte handelte, die aus sechs kleineren bestand und genau zusammengesetzt war. Es wurde entschieden: Die

Grösse der Kirche, in der Tiefe 3 Schuh und 9 Zoll (1,15 m), oder auch mehr, nach der Grösse des Platzes[1]). Ist es aber nicht möglich, in dieser Ausdehnung die Altarplatte zu beschaffen, so soll sie wenigstens von erheblicher Grösse sein, um den mittleren, consecrirbaren Hauptthcil des ganzen Tisches zu bilden, während zu beiden Seiten mehrere andere Platten anzusetzen sind, die dann auch nicht consecrirt werden[2]). Auf den vier Ecken der zu consecrirenden Platte, und in der Mitte derselben wird je ein gleicharmiges Kreuz eingemeißelt (Taf. V. 1. 2. 3.). Die Oberfläche der Platte muß wohl behauen und geglättet sein. — Diese Mensa nun ruhet auf einem Unterbau (stipes), der entweder nur aus tragenden Säulen (Taf. VI. 1.) auch Pfeilern gebildet wird, und so die Form des Tisches offen zeigt, oder aber aus einem ganzen Steinwerke besteht, das auf den vier Seiten rings um die Platte geschlossen ist, senkrecht, oder nach unten sich verengernd und so an Sarg und Tumba erinnernd. Auch für diese beiden Arten des Unterbaues sind nur natürliche Steine anzuwenden, und würde z. B. ein ganz von Ziegeln aufgeführtes Mauerwerk nicht als entsprechend erachtet werden können[3]), ebenso nicht ein Steinwerk mit Ziegelumkleidung und Stuckmarmor[4]). Kann daher nicht der ganze Bau unter der Platte von Einem Stücke oder von reinen Hausteinen hergestellt werden, so ist auch hier auf die Form des Tisches in der Weise zurückzugehen, daß unter die vier Ecken der zu consecrirenden Mensa je ein Steinpfeiler, gleichviel ob aus Einem Stücke oder mehreren, gesetzt werde[5]), während die Räume zwischen denselben (Taf. V. 1.) oder, wenn die Mensa kleiner, auch neben denselben (Taf. V. 2.), mit Ziegeln ausgefüllt werden können[6]).

Consecration ist zu wiederholen, wenn vorerst die Mensa richtig, d. h. aus Einem Stücke („ex integro lapide") hergestellt ist. — Vgl. Taf. V. 1. und Taf. VI. 1.

1) Instr. fabr. S. Carol. Borr. lib. I. c. 11. pag. 567. — Der Ornat. eccl. cap. 29. pag. 75. 78. hat fast die nämlichen Maaße. — Es ist selbstverständlich, daß die Grösse des Altartisches sich nach dem Umfange richten muß, in welchem die gesammte Liturgie in einer Kirche gefeiert werden soll. Nach der Grösse des Altares aber bemißt sich die Weite des Chores u. s. f.

2) Analect. Jur. Pontif. l. c. p. 2433. — Vgl. Taf. V. 2. 3.

3) Die Mensa wird nämlich durch die Salbung mit Chrisma an vier Ecken mit dem Unterbaue zu Einem Ganzen unzertrennlich verbunden. Das setzt Gleichartigkeit der Theile voraus: „Tum Pontifex cum pollice dexterae manus Chrismate intincto inungit in modum crucis conjunctiones mensae seu tabulae Altaris, et tituli sive stipitis in quatuor angulis quasi illa conjungens." Pontif. Rom. De Alt. consecr. Die „conjunctiones" sind die Fugen zwischen mensa und stipes. Siehe Taf. V. a. b. c. d.

4) „Licetne consecrare Altare, cujus nucleus quamvis lapideus undique tamen tectus sit lateribus, quibus superinducta est crusta marmorisata?" S. C. R. 14. Dec. 1888: „Negative".

5) Analect. Jur. Pontif. l. c. p. 2433. — S. C. R. 7. Aug. 1875 in Cuneen: „Ut Altare consecrandum sit lapideum, oportet, ut etiam in ejus stipite saltem latera (d. h. die ganze stützende Wandfläche) seu columnellae, quibus mensa sustentatur, sint ex lapide."

6) Das Innere des Unterbaues kann hohl bleiben. S. C. R. 28. Sept. 1872 in u. Nivernen.

Die Höhe des Unterbaues richtet sich nach der Zahl der anzubringenden Stufen, und soll von der obersten Stufe so hoch abstehen, daß der Priester bequem auf der Mensa die heiligen Geheimnisse feiern kann, also 3 Schuh und 6 höchstens 8 Zoll oder 1,05 m[1]). — Das Sepulchrum, d. i. der Ort des Altares, in welchem die heil. Reliquien einzusenken sind, kann auf vierfache Weise angebracht werden[2]). Es wird nämlich entweder in Mitte der zu consecrirenden Platte selbst eine quadratförmige, etwa 6 Zoll (14—15 Cm) weite und wenigstens 3 Zoll (7—9 Cm) tiefe Oeffnung herausgemeißelt, und mit einem Deckel versehen, der auf einem Falze ruht und oben ein Kreuz eingegraben hat (Taf. V. 1. 2. g.). Oder es wird das Sepulchrum auf der Vorderseite im Unterbaue bis gegen die Mitte vertieft, und mit einem Deckel wie oben geschlossen; in diesem Falle muß der Theil des Unterbaues von der Mensa bis unter das Sepulchrum ebenfalls von natürlichem Steine, sei es aus Einem oder mehreren, hergestellt werden (Taf. V. 3.), und darf das Sepulchrum nicht in eine Ziegelmauerung treffen[3]). Das Gleiche gilt, wenn das Sepulchrum auf der Rückseite des Unterbaues angebracht wird; doch ist dann auch auf der Vorderseite ein Plättchen von natürlichem Steine mit einem Kreuze einzulassen. Wenn endlich das Sepulchrum oben in der Mitte des Unterbaues selbst sich befindet, so kann es je nach der Menge der darin einzulegenden hl. Reliquien von beliebigem Umfange, muß aber immer von Hausteinen geformt sein; den Deckel bildet hiebei die ganze Altarplatte[4]). Was das Gefäß selbst betrifft, in welchem die hl. Reliquien in diesen Sepulchren eingelegt werden, so soll es von Blei oder Zinn, wenn nicht von edleren Metallen, gefertigt sein, und kann man, um das Oxydiren mehr zu verhüten, dasselbe in ein zweites Gefäß von Krystallglas luftdicht einschließen.

Als ein solcher unbeweglicher Altar muß immer wenigstens der Hochaltar hergestellt werden, so oft eine zu consecrirende Kirche neugebaut oder auch nur aufs neue consecrirt werden soll[5]). In anderen Fällen ist der Gebrauch eines consecrirten beweglichen Altares (altare portatile, ara viatoria, itineraria, gestatoria) zulässig, der ebenfalls von natürlichem Steine[6]) und so groß sein muß, daß Hostie und Kelch gut darauf Platz haben[7]); er wird auf den provisorischen Altartisch gelegt,

1) Instr. fabr. l. c.

2) Pontif. Rom, „In medio tabulae Altaris a parte superiori," „in stipite a parte anteriori," „in stipite a parte posteriori;" „in medio summitatis stipitis."

3) Analect. Jur. Pontif. l. c. pag. 2435.

4) Cf. Pontif. Rom. De consecr. Alt., cujus sepulchrum Reliquiarum est in medio summitatis stipitis. — Die für den Consecrationsact bequemste Art der Anbringung des Sepulchrums ist wohl die erste, während die letzte als die älteste, und für einen Altar in der Form einer Tumba als die entsprechendste erscheint.

5) S. C. R. 19. Sept. 1665 in u. Urbis, et 12. Aug. 1854 in u. Fesulan.

6) „Ara lapidea". Miss. Rom. Rubr. Gen. tit. XX.

7) „Tam ampla sit, ut hostiam et majorem partem calicis capiat". Miss. Rom. l. c.

oder wenn er für einen bestimmten Altar und auf längere Zeit gebraucht werden soll [1]), in den Unterbau von Holz oder Stein so eingelassen [2]), daß er von der Fronte des Altares höchstens 6 Zoll (14 Cm) absteht [3]), und in seinem Umfange bemerkbar ist [4]).

d) Auf die Lage. Während bei den Juden der Altar niedrig stehen mußte (II. Mos. 20, 26), soll der christliche Altar, als der Berg des wahren Opfers Jesu Christi, hoch gelegen sein. „Zwei oder drei Stufen, oder wenigstens eine, sollen zu jedem Altare hinanführen, zum Hochaltar auch mehrere" [5]). Die oberste Stufe (suppedaneum, piedrella, pradella) sei so weit, daß der celebrirende Priester bequem genuflectiren könne, also etwa 4 Schuh (1,16 m), und wenn von Stein, unter den Füssen des Priesters mit festem Bretterwerk eingelassen. Die Stufen sollen auf den drei Seiten zu besteigen, etwa 16 Zoll (38 Cm) weit, und 6 Zoll (14 Cm) hoch sein [6]). Wenigstens der Hochaltar wird so zu situiren sein, daß er rings umgangen werden könne [7]).

e) Auf die Zahl und Richtung. Frühe schon waren in der Kirche auch mehr denn Ein Altar gebräuchlich [8]); aber ebenso wurde alle zu grosse Anhäufung der Altäre von der Kirche nie gebilligt [9]). Nach der Anweisung des hl. Karl Borromäus reichen für gewöhnlich drei Altäre hin, die in Kreuzkirchen so angebracht sein sollen, daß der Hauptaltar im Osten des Hauptschiffes, die anderen im Osten der Querarme, in mehrschiffigen Kirchen im Osten der Seitenschiffe in der Mittellinie [10]),

---

1) „Maxime si perpetuus, vel longo tempore illic (i. e. in magno Altari) sit futurus usus hujus Altaris portatilis". Ornat. eccl. cap. 40. pag. 76.

2) „In eo inserta". Miss. Rom. l. c.

3) „A fronte Altaris non plus medio palmo distans". Ornat. eccl. l. c. pag. 77.

4) „Emineat aliquantulum, ut ejus limites a sacerdote facile dignosci possint". Gavant. Comment. in Rubr. Miss. gen. tit. XX. 1. lit. p.

5) Ornat. eccl. cap. 43. pag. 78. — „Gradus tres adhibeantur, ... ubi vero pro ecclesiae Altarisque majoris amplitudine gradus plures esse possunt, ibi quinque exstrui poterunt". Instr. fabr. lib. I. cap. 11. pag. 567.

6) Cf. Ornat. eccl. l. c. et Gavant. l. c. Append. de mensuris propr. etc.

7) Cf. Pontif. Rom. in Consecr. Alt.: „Pontifex circuit septies tabulam Altaris".

8) In der Katakombe des heil. Prätextatus fand sich ein Cubiculum mit drei Altären. — In den Kirchen, besonders solchen mit zahlreicheren Klerus, standen die Altäre in eigenen eingebauten Sacellen, oder an den Wänden. Die alte St. Petersbasilika zählte im Innern 92 Oratorien, Sacellen und Altäre. Lib. Pontif. ed. Duchesne tom. I. pag. 192. —

9) „De altaribus, ut non superabundent in ecclesiis". Capit. Carol. M. anno 805 c. 6. Hartzheim, l. c. t. I. pag. 388. „Altaria superflua per ecclesias parochiales omnino tollantur, cum singulis ecclesiis non conventualibus ad plus tria sufficiant". Conc. Prov. Mogunt. anno 1261. Hartzheim, l. c. t. III. pag. 599. Id. in Conc. Prov. Mogunt. a. 1310. l. c. t. IV. pag. 204.

10) „In medio navis sit, in cujus capite est".

in einer einschiffigen Kirche ohne Kreuzarme, wo möglich in Mitte der Wand stehen, die zwischen dem Raume des Hauptchores und dem Winkel der Seitenwand der Kirche gelegen ist. Sind in grösseren Kirchen mehrere Altäre anzubringen, so sollte dieses so geschehen, daß sie zwischen dem Hauptchore und dem östlichen Seitenaltare zu stehen kommen. Wo das nicht möglich, oder eine grössere Anzahl von Altären nothwendig ist, müßten solche gleichwohl an der Nord- und Südseite der Kirche angelegt werden. Altäre aber im Westen, so daß der celebrirende Priester dem Hauptchore den Rücken kehrte, sollen nicht gebaut werden; ebenso nicht unter der Kanzel oder unter der Orgelbühne [1]).

f) Auf den Schutz des Altars. Vor Allem haben die Kirchenvorstände zu wachen, daß der Altar nicht execrirt werde, also: daß nicht etwa bei Zurüstung und Ausschmückung desselben [2]), bei Reparaturen und ähnlichen Gelegenheiten der Deckel des Sepulchrums zerdrückt oder aufgemacht [3]), oder die consecrirte Platte zerbrochen, oder auch nur ein Eckstück derselben sammt einem der Kreuze abgesprengt [4]), oder die Mensa von ihrem Unterbaue losgemacht werde [5]).

Es ist ferner Sorge zu tragen, daß der Altar nicht in irgend einer Weise profanirt werde. Sollen Begräbnisse in einer Kirche vorgenommen werden, so darf das Grab nicht unter den Altar, auch nicht einmal bis unter das Suppedaneum sich erstrecken [6]). Auch keinerlei profane Gegenstände, z. B. zur Reinigung der Kirche, oder die Gefässe mit Lampenöl, Putzscheeren u. dgl., dürfen unter dem Altare auf-

1) Instr. fabr. Lib. I. c. 14. pag. 569. — Die Anlegung von Kreuzaltären am Eingange in den Chor ist jetzt wohl nur in besonderen Fällen zu begutachten, da sie den Eintritt und die Einsicht in diesen erschweren. Leider mußte aber auch manch schöner Altar mitsammt den Chorschranken und Lettnern um dessentwillen fallen. Auch der Ornat. eccles. befahl deren Wegschaffung, setzt jedoch hinzu: „iis exceptis ecclesiis, in quibus totus chorus pariete quasi circumquaque septus et inclusus ac a reliqua templi nave quodammodo separatus cernitur.“ Ornat. eccles. c. 39. pag. 72.

2) „Si Altare ascendendum sit, calcei vel crepidae sunt exuendae, et Altaris mensa panno vel coris est tegenda“. Ornat. eccl. cap. 50. pag. 88.

3) Wenn bei einem Portatile das steinerne Deckelchen des Sepulchrums selbst nicht verletzt oder geöffnet erscheint, so ist die blosse Verletzung oder der Verlust des äußeren Siegels, wie solches am hölzernen Schieber der Holzumkleidung zum Schutze des Sepulchrums, das unter der Platte sich befindet, manchmal angebracht wird, an sich noch kein Grund, eine Execration sicher anzunehmen. Cf. S. C. R. 23. Maj. 1846 in u. Cadurc.; 23. Sept. 1848 in u. Bituric.

4) S. C. R. 3. Mart. 1821 in u. Carp. und dazu die Note Gardellinis.

5) S. C. R. 15. Maj. 1819 in u. Senogall., und die sehr belehrende Note Gardellinis; 23. Maj. 1835 in u. S. Sever.

6) Rit. Rom. De exequiis. — S. C. R. 13. Febr. 1666. Decr. ad. Missale pertin. n. 7: „In eo Altari, sub quo vel sub cujus pradella humana sunt corpora defunctorum, non debet celebrari Missa, donec alio transferantur.“

bewahrt, noch weniger Oeffnungen in demselben hiezu angebracht werden [1]). Wie ferner der Hauptchor und sein Altar dem allgemeinen Zutritte verschlossen, so sollte jeder Altar der Kirche durch Schranken vom Volke getrennt sein [2]). Aeltere Bestimmungen wollten, daß auch an den Seiten des Altares, besonders zur Zeit des hl. Opfers, Vorhänge denselben abschließen [3]).

Auf daß der Altar nicht von oben her durch Staub und Unrath beschmutzt werde, soll er in der Höhe genügend überdeckt sein, entweder durch ein ordentliches Gewölbe der Kirche selber, oder wenn dieses zu hoch ist und nur schwer ganz rein erhalten werden kann, durch einen eigenen Ueberbau, Ciborium, Baldachin, er sei nun von Stein, oder von getäfeltem, mit Bildern geschmücktem Holze, oder von Seide in den treffenden Kirchenfarben, gewöhnlich von viereckiger Form [4]). — Ueber den Altar=

1) Ornat. eccl. cap. 39. pag. 76. — Daß auch das Sacrarium nicht in der Rückseite des Altares eingelassen werden dürfe, davon siehe Mehreres an seinem Orte.

2) „Deceret quidem quodlibet Altare, praesertim si in capella aliqua, quae janua caret, collocatum sit, sepire et munire clatro ferreo . . .“ Ornat. eccles. c. 55. pag. 100. Idem in Synod. Prag. a. 1605, Hartzheim l. c. t. VIII. pag. 689.

3) So noch die Synodalstatuten des Bischofes Johannes von Lüttich im Jahre 1287: „Cortinae a lateribus Altaris utrimque appendantur, nec ab aliquo tempore sacrificii retrahantur“. (Statuta syn. Joan. Ep. Leod. apud. Martene, thesaur. nov. Anecd. IV. pag. 387 sq.)

4) Supra Altaria tecuaria (nach anderer Lesart teguaria oder teguria) fiant vel laquearia“. Capit. Carol. M. c. a. 789. Hartzheim l. c. t. I. pag. 286. Was darunter zu verstehen, zeigen die nachfolgenden Bestimmungen; es sind eben Decken, Tabulate, Ciborien gemeint. In späterer Zeit heißt es geradezu öfter: „tegurium, quod et ciborium nominatur“. — „Sursum super Altare ad longitudinem et altitudinem Altaris pannus lineus albus extendatur, qui protegat et defendat Altare ab omnibus immunditiis et pulveribus descendentibus“. Synod. Monast. a. 1279. Hartzh. l. c. t. III: pag. 646. — „Curandum praeterea erit, ut singula Altaria, quae . . . fornice non gaudent, pulchris iisque sacris imaginibus ornatis tabulis, nisi umbellam ex serico ponere malint, . . . a pulveribus . . . vindicentur“. Ornat. eccles. c. 2. pag. 5 et c. 39. pag. 74. — „Altaria singula, quae non tota cum sacerdote ibidem celebrante opere concamerato, sed tecto laqueato teguntur, aut fornice ita alte exstructa, ut ea fornix commode saepiusque purgari non queat, umbella, quam coelum vocant, operiantur; idque e lapide aut saltem e panno serico, seu ex tabulis sectilibus, vel e tela decenter depicta fieri poterit“. Syn. Archidioec. Prag. a. 1605. Hartzh. l. c. t. VIII. pag. 689. — „Desuper vero in alto appendatur umbraculum, quod baldachinum vocant, formae quadratae, cooperiens Altare et ipsius Altaris scabellum, coloris caeterorum paramentorum. Quod baldachinum etiam supra statuendum erit, si Altare sit a pariete sejunctum, nec supra habeat aliquod ciborium ex lapide aut ex marmore confectum“. Caerem. Episc. l. I. c. 12. n. 13. — S. C. R. 27. Apr. 1697 in u. Corton. „An in omnibus Altaribus sive Cathedralis sive aliarum ecclesiarum debeat erigi baldachinum, vel in majori tantum, in quo asservatur Sanctissimum?“ resp. „In omnibus“. Cf. bezüglich der Tabernakelaltäre insbesondere S. C. R. 23. Maj. 1846 in u. Senen. — Wir führen diese Bestimmungen der Kirche aus verschiedenen Jahrhunderten an, um auf das Vorzügliche an jenen Ciborienaltären aufmerksam zu machen, deren noch so herrliche Muster vorhanden sind.

tüchern kann ebenfalls eine passende Decke ausgebreitet werden, jedoch nur außer der heiligen Messe[1]).

g) Auf die Zurüstung und den Schmuck des Altars. Der Altar muß bekleidet sein mit drei Leintüchern, von denen das obere den ganzen Altar nach der Länge und Höhe bedeckt[2]). Hölzerne oder metallene Rahmen oder Spangen zur Befestigung dieser Tücher um den Altar zu legen, ist nicht nach dem Sinne der Kirche[3]). Ist die vordere Seite des Altares nicht durch besondere Schönheit ausgezeichnet, wie z. B. durch schönes Stein- und Schnitzwerk, durch Metallplatten mit heiligen Geschichten in getriebener Arbeit und dgl., so soll sie durch das Pallium oder Antependium, möglichst in der Farbe des Tages, geschmückt werden[4]). Auf dem Altare muß das Kreuz stehen, so hoch, daß es mit dem Bilde des Gekreuzigten die nebenstehenden zwei, vier oder sechs, stufenförmig gegen die Mitte zu sich erhebenden Leuchter überrage[5]), und so von den Gläubigen gesehen werden kann. Zwischen den Leuchtern finden die Bilder der Heiligen[6]), zumal derjenigen, in deren Ehre der Altar geweiht ist[7]), sowie

1) Caerem. Episc. lib. II. cap. 1. n. 13.

2) Miss. Rom. Rubr. tit. XX. Vgl. unten § 78 n. 7.

3) „Nullae coronides ligneae vel ex aurichalco circa Altaris angulos ducantur, sed earum loco apponi poterunt fasciae ex auro vel serico laboratae ac variegatae". Caerem. Episc. l. I. c. 12. n. 11.

4) „Pallio quoque ornetur coloris quoad fieri potest diei festo vel officio convenientis". Miss. Rom. l. c. — Uebrigens ist wohl zu achten, daß, wie durch jene coronides, so auch durch die Umkleidung der Mensa von Holz oder Metall (frontale) sehr leicht das vorschriftmässige Auflegen der Hände (Miss. Rom. Rit. serv. in celebr. Missae, tit. IV. 1. „ita ut digiti parvi dumtaxat frontem seu medium anterioris partis tabulae seu mensae Altaris tangant.") unmöglich gemacht werden kann, wenn nicht der vordere Theil der consecrirten Platte entweder mit dem ganzen Simse oder wenigstens einige Cm weit über jene Verkleidung vortritt, wie das die Alten immer beobachtet haben.

5) Caerem. Episc. l. c. — Bei Altären, an denen der Priester dem Volke zugekehrt celebrirt, ist das Bild Christi immer gegen die innere Seite des Altares („ad interiorem Altaris faciem") und gegen den Priester gewendet.

6) „Sacrae Reliquiae et imagines, ... disponi poterunt alternatim inter ipsa candelabra, dummodo ipsa Altaris dispositio et longitudo id patiatur". Caerem. Episc. lib. I. c. 12 n. 12.

7) „Praecipimus, ut in unaquaque ecclesia ante vel post vel super Altare sit imago vel sculptura vel scriptura vel pictura expresse designans, et cuilibet intuenti manifestans, in cujus Sancti meritis et honorem sit ipsum Altare constructum". Conc. Provinc. Trevir. a. 1310. Hartzh. l. c. t. IV. pag. 142. — Wollen auf einem Altare Bilder oder Statuen mehrerer Heiligen angebracht werden, so kann dieses doch nur so geschehen, daß der Heilige des Altares ebenfalls seine entsprechende Stelle erhalte. Dummodo tamen iisdem in Altaribus collocetur (in ovali figura super gradus Candelabrorum) etiam imago illius Sancti, sub cujus titulo constat Altare fuisse consecratum juxta decretum s. m. Alexandri P. VII." S. C. R. 27. Aug. 1836 in u. Congr. Miss. Neap.

heilige Reliquien, und Blumen[1]) ihren Platz[2]). Das Missale mit seinen Kissen, sodann die Kanontafeln[3]) können ebenfalls zur Ausstattung des Altares gerechnet werden[4]). Auf denselben andere Dinge zu stellen, z. B. Bilder des Todes, gemalte Todtenköpfe und in Kreuzesform übereinandergelegte Todtengebeine oder gar wirkliche Gebeine ist gegen die Bestimmungen[5]) der Kirche.

---

1) „Vascula cum flosculis, frondibusque odoriferis, seu serico contextis, studiose ornata adhiberi poterunt". Caerem. Episc. l. c. n. 12. — Man bemerke wohl odoriferis, d. i. lebendige Blumen, oder serico contextis, also von Seidenstoff gefertiget. Was soll man aber sagen von jenen Blumenstöcken aus schlechtestem Zeuge, aus Papier, gemaltem Blech, für deren Beschaffung oft so unnützes Geld verschleudert wird! Der Schmuck des Altares mit lebendigen Blumen oder grünen Zierpflanzen durch das ganze Jahr wäre eine schöne Nebenaufgabe für Jünglings- und Jungfrauenbündnisse. „In nicht wenig katholischen Gemeinden Englands haben sich förmliche Vereine von Jungfrauen gebildet, um die Kirche allwöchentlich mit frischen Blumen zu schmücken, ein Beispiel, welches gewiß auf unserm Continent nachgeahmt zu werden verdient". Reichensberger, „Fingerzeige", S. 53. Eine recht praktische Anweisung hiefür giebt „Kirchenschmuck" 1860, Heft 5. S. 73 ff. und Rütter, „Die Pflanzenwelt als Schmuck des Heiligthums", Regensb. Pustet 1894 (3. Aufl.). „Die besten Altarblumen im Topf und ihre Specialcultur, mit 68 Abbild." Ebendas. 1885. „Die besten Altarblumen im Garten" Ebend. 1894 (2. Aufl.). Praktisch ist auch das Büchlein von Max Kolb, „Pflanzen- und Blumenschmuck für Altar und Kirche", Kempten, Kösel 1895.

2) Obgleich das Caerem. Episc. l. c. n. 11. den Platz für die Leuchter „in planitie Altaris" bestimmt, so ist doch auch sowohl wegen der Reinhaltung der Altartücher, als wegen der leichteren Aufstellung einer grösseren Zahl von Leuchtern, Reliquien, Blumen u. s. f. der Gebrauch von eigenen Leuchterschemeln zulässig und zu empfehlen. Nur sollen sie so angebracht sein, daß die Leuchter nicht außer dem Umfange des Altares zu stehen scheinen, was gegen die Rubriken wäre (Gavant.). Das Caerem. Episc. l. c. n. 13 deutet übrigens auch auf die Anbringung von Gemälden: „Quod si Altare parieti adhaereat, applicari poterit ipsi parieti supra Altare pannus aliquis caeteris nobilior et speciosior, ubi intextae sint Domini Nostri Jesu Christi, aut gloriosae Virginis, vel Sanctorum imagines, nisi jam in ipsa pariete essent depictae, et decenter ornatae".

3) „Ad crucis pedem ponatur tabella Secretarum appellata". Missal. Rom. Rubr. Gen. tit. XX. — Der heil. Karl Borromäus bestimmte von dieser tabella (Act. Mediol. l. c. pag. 125.), „ut peracta Missa non erecta sit, sed depressa sub tela mappave recondatur". Mehrere Rubricisten glauben, daß sie nach der Messe wieder vom Altare entfernt werden solle. — Die zu beiden Seiten befindlichen Tafeln sind von den Rubriken nicht vorgeschrieben. Der Orn. eccl. cap. 50. pag. 95. kennt bereits jene mit dem Evangel. St. Johannis, „quae perpetuo in Altari ad cornu Evangelii, quo Celebranti praesto esse possit, remaneat". Ueber ältere Kanontafeln eine Notiz Dr. Ebners in „Kirchenschmuck" Neue Folge, Heft 21, wonach er in der bibliotheca Casanat. ein Pergamentblatt in Form eines Triptychons gefunden mit Gloria u. Credo u. Ev. S. Joh.

4) Wir übergehen hier den Tabernakel, da von Tabernakelaltären im nächsten § eigens gehandelt wird. Ebenso wird noch weiter in Betreff der zur Ausrüstung des Altares gehörigen Gegenstände das Einzelne in den folgenden §§ zu besprechen sein.

5) Caerem. Episc. lib. II. cap. 11. n. 1.

3. Sehen wir, wie in den verschiedenen Zeiten die Kunst diese Anschauungen und Bestimmungen der Kirche für ihre Aufgabe, nämlich Darstellung und Behandlung des Altares als Eines Ganzen, zur Richtschnur genommen habe[1]).

Nach dem Vorbilde des ersten Altares, jenes heiligen Tisches nämlich, auf dem Christus der Herr selbst im Cönaculum zuerst geopfert[2]), sowie jenes hochehrwürdigen Altares des heiligen Apostels Petrus in Rom[3]), waren gar viele Altäre anfänglich, d. i. von der Ausbreitung des Christenthums an, von Holz, und hatten die Form des Tisches[4]). Obgleich aber dieser Gebrauch ganz hölzerner Altäre sich selbst noch bis zum fünften und sechsten Jahrhunderte erhielt[5]), so bildete derselbe doch durchaus nicht die Regel. Regel war es vielmehr wohl schon von Apostelzeiten an, daß, wo immer das Christenthum einmal eine bleibende Stätte gefunden, auch der Altar für das Opfer des neuen Bundes ein bleibender sei, ein Titel und Denkmal des Bundes, wie es

1) Vgl. „Studien über die Geschichte des christlichen Altares" von Fr. Laib und Dr. Fr. Jos. Schwarz. Stuttgart, 1857. Beigegeben sind über 100 Abbildungen auf 17 Tafeln. — Dann die reichen Nachträge zu den „Studien" in verschiedenen Heften des „Kirchenschmuckes". — Ferners Kreuser, „Christlicher Kirchenbau" Bd. I. S. 93—129 u. a. O.; sowie dessen „Dombriefe", und „Wiederum christlicher Kirchenbau" Bd. II. S. 327—393. — Besonders aber Dr. Andr. Schmid, „Der christliche Altar und sein Schmuck". Mit 72 Illustr. Regensburg, Pustet, 1871. — Für eingehendere Studien, und besonders für neue Entwürfe unentbehrlich ist Münzenbergers grosses Werk: „Zur Kenntniß und Würdigung des mittelalterlichen Altars Deutschlands", Frankfurt, Füsser 1885 ff.

2) Er befand sich, mit Silberplatten bedeckt, oberhalb des Altares des heil. Sacramentes zu St. Johann im Lateran, jetzt in der Schatzkammer daselbst. Es ist eine Tafel von Cedernholz, vierthalb M lang, über anderthalb M breit, und etwa 3 Cm dick.

3) Er bildet heute noch, von Marmor umschlossen, und unter den Altartüchern sichtbar, den päpstlichen Altar in der lateranensischen Basilika. Papst Silvester I. ließ ihn aus der ursprünglichen päpstlichen Kathedrale im Palaste des Pudens dahin bringen. Er besteht aus einigen Brettern von weichem Holze, und ist vom Alter ziemlich morsch. Vgl. Aringhi, Roma subterranea, L. IV. cap. 43. ed. Paris. pag. 178, und Bartolini, Dissertazione sopra l'antichissimo Altare di legno rinchiuso nell' Altare papale della sagrosanta Arcibasilica Lateranense. Roma. 1852.

4) Nicht die Sargform aus den Katakomben war die erste und ursprüngliche, wie Manche nachzuweisen suchen, sondern die des Tisches (Luc. 22, 21).

5) Optat. Milev. de schism. Donatist. L. VI. cap. 1. frägt: „Quis fidelium nescit, in peragendis mysteriis ipsa ligna linteamine cooperiri?" und erzählt sonst Vieles von der Zerstörung der hölzernen Altäre durch die Donatisten. — Im Leben der heil. Brigida († 501) lesen wir: „Virginitatis ejus gratiam et integritatem Deus miraculo testatam voluit, tactu Virginis ligneum Altaris pedem praeter naturae ordinem revirescere concedens". Lect. in Offic. 1. Febr. — Noch die Synode von Epaon (im Jura), gehalten 517, mußte die Consecration anderer als steinerner Altäre ausdrücklich untersagen.

dereinst Jakobs aufgerichteter Altar und Titel gewesen[1]), ein gesalbter Stein. Ueber diesem Altare von Stein wurde, wenn die neue Familie durch Gottes verheißenen Segen und Schirm gegründet war, das neue Bethel, Gottes Haus gebaut[2]); von diesem bleibenden Altare aus erhielt es selber Bestand und Titel und Weihe. Schon der vierte Papst nach Petrus, St. Evarestus (101), konnte daher die Titel der Kirchen Roms einzelnen Priestern zuweisen[3]), und ordnete als Regel die Errichtung und Consecration der Altäre aus Stein[4]). Wie jedoch in Nothfällen und besonders in der Zeit der Verfolgung, jeder Ort den Gläubigen zur Versammlung diente, so jeder Altar, Stein oder Holz oder selbst die Brust des Martyrers[5]), zum heiligen Opfer[6]). In den Katakomben hatte es selbstverständlich keine Schwierigkeit, die Altäre von Stein zu bauen: der aus dem Sandsteine, und meistens an der Wand selbst, gehauene Sarkophag eines heiligen Martyrers, überdeckt mit einer steinernen Platte, bildete auch den Altar für das Opfer in jenen unterirdischen Kirchen. Hiebei dachte man des Steines, darauf in der Grabeshöhle der gemarterte Leib Jesu Christi ruhte, an den Altar der Offenbarung (6, 9.), darunter die Stimmen derer gehört werden, welche um des Wortes Gottes willen getödtet sind, an die Fortdauer und Gemeinschaft des Opfers Christi und seiner Heiligen, die mit ihm sterben und ewig leben. Tisch und Tumba also gaben die beiden Hauptformen des christlichen Altares. Beide aber

1) Gen. 28, 13: „Ego sum Dominus . . . . Terram, in qua dormis, tibi dabo et semini tuo“. v. 16: „Cumque evigilasset Jacob de somno, ait: Vere Dominus est in loco isto, et ego nesciebam . . . . v. 18: „Surgens ergo Jacob mane, tulit lapidem, quem supposuerat capiti suo, et erexit in titulum, fundens oleum desuper . . . . v. 20: „Vovit etiam votum, dicens: Si fuerit Dominus mecum . . . ., erit mihi Dominus in Deum, et lapis iste, quem erexi in titulum, vocabitur Domus Dei, cunctorumque quae dederis mihi, decimas offeram tibi“.

2) Gen. 35, 7: „Aedificavitque ibi Altare, et appellavit nomen loci illius Domus Dei; ibi enim apparuit ei Deus, cum fugeret fratrem suum“. Cf. v. 9—15. „Erexit titulum lapideum in loco, quo locutus fuerat ei Deus, libans super eum libamina et effundens oleum, vocansque nomen loci illius Bethel.“

3) Lect. in Offic. 26. Oct.: „Ecclesiarum titulos urbis Romae Presbyteris divisit“. Das heißt übrigens nicht: Er gab den einzelnen Kirchen erst ihre Titel, und vertheilte . . . . ., sondern: die Titel, d. i. die schon bestehenden, theilte er zu.

4) Dieß das Resultat der obenangeführten Dissertation Bartolinis. — Der heil. Papst Silvester erneuerte also nur dieses Gesetz. (Cf. Offic. Dedic. Basilic. Petri et Pauli. 18. Nov. Lect. 5. Dedic. Basilicae Ss. Salv. 9. Nov. Ll. 4. 5.).

5) Es wird Solches von dem heiligen Martyrer Lucianus von Antiochien († 312) berichtet (7. Jan.).

6) Die „Studien über die Geschichte des christl. Altares“ von Laib und Schwarz bemerken ferner mit Recht: „Nach der Verfolgung hat es die Ehrfurcht den Christen nahegelegt, die durch das Andenken heiliger Bischöfe und Martyrer noch ehrwürdigeren hölzernen Altäre beizubehalten“. (S. 12.).

schlossen in dieser oder jener Weise auch die Reliquien heiliger Martyrer in sich. In den Kirchen, welche ober der Erde errichtet wurden, bestand gleichfalls der Altar vielfach aus dem Sarge eines heiligen Martyrers und als späterhin die Kirchen sich mehrten, da holte man aus den Katakomben die Leiber der Heiligen und gab ihnen ihre neue Ruhestätte in tumbenförmigen, oft sehr kostbaren Altären[1]). Ebenso durfte der Altar in Form des Tisches dieses heiligen Inhaltes nicht entbehren. Entweder erbaute man den Tisch über dem eigentlichen Grabe des Martyrers oder über einer hiezu errichteten kleinen Krypta[2]), oder man stellte einen Schrein mit den hl. Reliquien innerhalb der Säulenfüsse des Altares, oder man barg sie bald in diese selbst, bald in einem mittleren, die Platte unterstützenden Fusse[3]), oder endlich man hinterlegte sie in die Altarplatte. Seit den ältesten Zeiten finden wir für diese verschiedenen Arten, die hl. Reliquien mit dem Altare zu verbinden, zahlreiche Beispiele, und es würde irrthümlich sein zu glauben, daß erst seit Papst Felix I. (269—274) dieser Gebrauch in der Kirche eingeführt worden sei; vielmehr wurde derselbe, nachdem er längst bestanden, durch diesen hl. Papst nur als allgemeines kirchliches Gesetz erklärt. Zum Schutze wölbte man über diesem Altartische in den Katakomben eigene Bögen und Conchen (daher arcosolia); ebenso erhielten die Altäre in den Basiliken, wenn auch nicht alle, sehr frühe eigene Ueberdachungen, Ciborien (*κιβώριον, κιβωτός*, arca, coopertorium, tegimen, tegurium, umbraculum), und zwar sowohl des Schutzes als auch der Bedeutung wegen[4]). Sie waren aus Marmor oder Metall, auch Holz mit Metallumkleidung, auf vier, seltener sechs Säulen ruhend, und auf den vier Seiten mit schönen Vorhängen (tetravella, cortinae) vor den Augen der

---

1) Häufig mußten auch, wie zu den Basiliken die Säulen aus den heidnischen Tempeln, so hiezu jene prachtvollen porphyrnen oder basaltnen **Wannen** aus den Thermen dienen. Man legte in dieselben die Leiber der hl. Blutzeugen, schloß sie mit gleich kostbarer Platte, und benützte sie zu Altären. So ruhen die Heiligen Alexander, Theodolus und Eventius, welche aus der Katakombe des hl. Alexander stammen, in einer Wanne aus ägyptischem Granit, die den Hochaltar der Kirche St. Maria in Kosmedin bildet. St. Bartolomeo auf der Tiberinsel, ja selbst St. Maria Maggiore haben derartige Altäre. Vgl. Sighart, „Reliquien aus Rom". S. 15 ff.

2) Beide Begräbnißstätten hieß man Confessio (*μαρτύριον*), und später, da auch noch im Altare selbst hl. Reliquien eingelegt wurden, Subconfessio. Vgl. oben S. 22. § 8. nr. 1. b.

3) In der griechischen Kirche ist diese Art heute noch Regel. Der consecrirende Bischof nimmt die Reliquien, legt sie in eine Büchse, die er mit Chrisma salbt, und umgießt sie mit gesegnetem Wachsmastix, worauf die Büchse verdeckt und in die mittlere Säule unter dem heiligen Tisch gelegt wird. Siehe „Euchologion der othodox-kathol. Kirche", deutsch von Mich. Rajewsky, Wien, 1861. Bd. III. S. 179.

4) Man erblickte in den **Ciborien** das Nachbild des alten Bundesgezeltes, und des Felsengrabes des Herrn, das Bild des Himmelsgewölbes über der Erde, darin inmitten das Opfer der Versöhnung gefeiert wird, und des unsichtbaren, göttlichen Zeltes, d. i. der Herrlichkeit und Gnade Gottes, welche den heiligen Tisch beschatten. (Ueber den Namen s. Schmid, „der christl. Altar", S. 74. Anmerk. 6.).

Uneingeweihten verschließbar [1]). Auf den mit drei Leinentüchern [2]) bedeckten Altar selbst wurde in der Regel weiter Nichts gestellt, daher das Kreuz schon in den Katakomben meist auf die Rückwand hinter dem Altare, oder auch oben an den Bogen gemalt [3]), bei Ciborienaltären aber auf dem Ciborium oder vor dem Altare angebracht [4]). Auch die Leuchter standen entweder vor dem Altare, auch an den Wänden, oder über eigenen reichverzierten Querbalken, oder wurden nur von Altardienern getragen; oder es hingen Lampen an dem Ciborium und um dasselbe, zugleich oft vor demselben reiche Leuchterkronen [5]), und in deren Mitte das Kreuz. Die Cancellen [6]) schieden, wie schon früher bemerkt, den Altar von den Gläubigen. Altar und Ciborium und alles Zugehör aber schmückte die Kunst in reichster und mannigfaltigster Weise. Das kostbare Material an Säulen und anderem Steinwerk wurde sorgfältig verarbeitet. Auf den Flächen der Tumben erhoben sich heilige Geschichten in Relief ausgemeißelt [7]); oder aber es legten sich um den einfachen Altar Umkleidungen (vestes) von seltenen Marmorplatten (platoniae), von metallenen, mit hl. Darstellungen in getriebener Arbeit oder Email und mit Steinen verzierten Tafeln (laminae, petala), von reichen und kunstvollen Webereien und Stickereien in Gold, Silber und Seide; auch die Giebel des Ciboriums erhielten oft kostbaren Bilderschmuck [8]). Tragaltäre waren wohl von

1) Abbildungen von älteren, noch erhaltenen Ciborien siehe viele in den „Studien u. s. f." Vergl. besonders auf Taf. I, 4. das ciborienähnliche Arkosolium aus der Katakombe der hl. Thrason und Saturninus. — Ausführliche Beschreibung älterer Ciborienaltäre bei Schmid, S. 74–82 u. a. O.

2) Daß diese apostolischen Ursprungs, ist kein Zweifel. Vgl. hinsichtlich der Zahl die Lect. in Offic. S. Pii P. M. 11. Jul., worauf wir an seinem Orte zurückkommen werden.

3) Siehe oben S. 118. Anmerk. 6.

4) Bei einfachen Altären vielleicht doch auch auf der mensa selbst. Wenigstens scheint Chrysost. contra Jud. et Gentil. Quod Christus sit Deus durch die Ausdrücke: „ἐπὶ τῆς τραπέζης τῆς ἱερᾶς" und „ἐν τῇ ἱερᾷ τραπέζῃ", „hoc signum in sacra mensa . . . . hoc rursum cum Corpore Christi in mystica coena refulget", dieß anzudeuten.

5) Ueber die verschiedenen Arten der Leuchter, ihre Form und Zier siehe unten § 41.

6) Sie waren entweder von Marmorplatten, wie in St. Clemens zu Rom, oder von Metall, selbst von Gold und Silber, wie deren der lib. Pontificalis viele aufführt, letztere wohl nach Art von Gitterwerk gearbeitet. Die Apostelkirche zu Constantinopel hatte nach Eusebius kupfervergoldete oder broncene, die Sophienkirche nach Paul Silentiarius silberne Cancellen.

7) Auf den aus anderen Orten entlehnten Steinsärgen finden sich aber auch ebenso oft mythologische Darstellungen.

8) Die eingehendsten Schilderungen gibt uns der „Liber Pontificalis". So schenkte Constantin in die Basilika St. Petri eine Altarumkleidung von Silber und Gold und Edelgestein, 350 Pfd. schwer (Lib. Pontif. Vita S. Silvestri, ed. Duchesne tom. I. pag. 177.), und die ebenso kostbaren Weihegeschenke der Päpste zur Bekleidung der Altäre sind fast unzählig und erregen unser höchstes Staunen. Das silbervergoldete Ciborium z. B., das Leo III. (795—816) zum Hochaltar von St. Peter schenkte, hatte verschiedene bildliche Darstellungen von wunderbarer Grösse, und wog 2704 Pfund. Lib Pont. tom. II. pag. 27. Vgl. über die ver-

den frühesten Zeiten an im Gebrauch, vielleicht schon in den Katakomben[1]; Priester und Bischöfe während der Verfolgungen, Missionäre auf ihren Reisen[2]), die Begleiter der Kaiser in den Feldzügen[3]) bedienten sich derselben. Auch sie waren von edlerem Steine („litio honestissimo"), vom Bischofe consecrirt, mit Metall und anderer Zier umkleidet[4]).

---

schiedenen im lib. Pontif. genannten Weihegeschenke der Päpste in Metall und reichen Stoffen von Gold und Seide siehe P. Beissel in der „Zeitschrift für christl. Kunst" 1896 in mehreren Artikeln.) Außerhalb Rom aber nennen wir nur die goldene, bilderreiche Altarumkleidung zu St. Ambros in Mailand (um 835). — Im Morgenlande der nämliche Eifer für die Zier des Altares: St. Paulinus (Ep. XXXI. ad. Sever. Opp. ed. Migne pag. 329.) erzählt uns von den goldenen Altären, daran die Grabkirche zu Jerusalem reich war; und Paulus Silentiarius, der Geheimschreiber des Kaisers Justinian, in seiner poetischen Beschreibung der Sophienkirche (ed. Migne, Script. gr. tom. 86. pag. 2119. v. 720 seq.), nach C. W. Kortüms schöner Uebersetzung schildert den Altar der Sophienkirche in Konstantinopel also:

„Auch den heiligen Tisch unterstützen goldene Säulen,
Selber von Golde steht er auf goldner Basis und schimmert
In dem Glanz der ihm eingefügeten köstlichen Steine . . . . . ,
Oben über dem goldnen, geweiheten Tische des Altars
Strebet zur Höhe empor ein mächtiger Thurm in die Lüfte,
Ruhend auf vierfachen Bögen, umgossen von strahlendem Silber,
Und von den silbernen Säulen getragen . . . . . ."

Achteckig aufsteigend schloß dieses Ciboriendach in Form eines Blumenkelches.

„ . . . . . Inmitten drüber die Kugel des Himmels,
Blitzend in silbernem Schein, und über dem Himmel emporragt
Leuchtend das heilige Kreuz. Es gereich' uns Allen zum Heile!" —

In unseren Gegenden zeigte sich mit der Festigung des Christenthums die nämliche Freude an der Herstellung kostbarer und kunstvoller Altäre, sowohl in den Krypten, die zu Ehren der Heiligen gebaut waren (vgl. bei Sighart, „Gesch. der bild. Künste u. s. f." S. 25, die Schilderung der Einrichtung in der Krypta von Tegernsee a. 752), als noch mehr in den Kirchen selbst. So ließ Bischof Gerhoh II. von Eichstädt († 781) den Altar seines Domes mit goldenen Platten bekleiden (Gretseri Hist. Eyst. pag. 486), Karl der Grosse schmückte in seinen Kirchen mit Gold und Silber die Altäre und Lampen und Deckel der hl. Bücher u. s. f., wie denn selbst die kleine Klosterkirche Staffelsce (a. 812) einen Altar aus Silber und Gold gebaut besaß. (Pertz, Monum. Germ. t. III. pag. 166. Mon. Boica t. VII. pag. 83.).

1) Es werden wenigstens in Rom noch einige Exemplare, mit zwei ehernen Ringen versehen, als portatilia aus den Katakomben gezeigt.

2) In St. Denis zu Paris war bis zum 10. Jahrh. der Reisealtar bewahrt, den der hl. Dionysius, erster Bischof von Paris, gebraucht haben soll. (Didron, Annales archéol. t. IV. p. 238.). Mehrere Beispiele siehe in den „Studien u. s. f." S. 45.

3) So erzählt von Kaiser Constantin Euseb. in Vita Constant. Lib. I. cap. 42. IV. cap. 56. (ed. Migne, Script. gr. tom. 20. pag. 955. 1207.), daß er Bischöfe mit sich nahm für die gottesdienstliche Feier.

4) Ueber Tragaltäre der älteren Zeit im Morgen- und Abendlande siehe Ausführliches bei Schmid, a. a. O. S. 173 ff.

Der altchristliche Altar erscheinet demnach vorerst und ausschließlich als der heilige Opfertisch. Nichts stehet auf demselben, alle weitere Zugehör hat die Kunst gesondert zu behandeln.

Dem Wesen nach blieb auch in der romanischen Zeit der Altarbau derselbe. Ueberall die nämliche Sorgfalt für den heiligen Tisch. Schöne Mensen von Marmor, ruhend auf zierlich gearbeiteten romanischen Säulchen, vier oder sechs an der Zahl, die Zwischenräume derselben entweder hohl oder aber ausgefüllt mit reichen steinernen Zierblenden; bei einfacherem Steinwerk Bekleidungen von Webereien und Stickereien oder Metall [1]); umfangreiche und nicht minder kunstvoll gebaute Ciborien [2]). Gleichwohl ergaben sich schon früher manche Veränderungen hinsichtlich der Zurüstung des Altares. Es scheint, daß vor Allem die Stellung des Kreuzes, und zumal späterhin des Kreuzes mit dem Bilde Christi, auf der Spitze des Ciboriums weniger genügt habe. Auf daß nämlich auch der Opfernde den Gekreuzigten immer vor Augen haben könne [3]), stellte man nächst dem Altare [4]), d. i. wohl gegenüber dem Priester, und wohl bald auch auf den Altar selbst, ein grösseres Crucifix, während das Ciborium ein kleineres Kreuz krönte. Auf dem Altare fand das Crucifix besonders dann Platz, wenn derselbe kein Ciborium hatte [5]), und in jenen Kirchen, in denen der Altar, ent-

---

1) Siehe Abbildung des metallenen Altarfrontale aus dem Münster zu Basel, von Heinrich dem Heiligen gestiftet, jetzt im Museum Clugny zu Paris, und jenes in der Abteikirche Komburg bei Schwäbisch Hall, aus dem 12. Jahrh., in den „Studien u. s. f." Taf. IV. V., und bei Schmid, S. 218. Nachrichten über solche kostbare Frontalien finden sich viele. So erhielt z. B. der Dom in Speier zu Heinrich IV. Zeit vom griechischen Kaiser eine goldene Altartafel, „tam artis novitate quam metalli pondere mirandam". Joh. Geissel, „der Kaiserdom zu Speier". Mainz, 1828. I. S. 56. (neu edirt von Dumont, Köln, 1876).

2) Besonders viele Ciborien haben aus dieser Zeit sich noch in Italien erhalten, zumal in Rom, Florenz, Genua, Pisa; ebenso in Südfrankreich. In Deutschland haben wir deren wenige mehr. Eine Abbildung des Ciboriums in der Klosterkirche zu Hamersleben (13. Jahrh.) siehe bei Otte, „Handb. der kirchl. Kunstarchäol." 5. Aufl. 1. Bd. S. 139; und über das vielleicht ältere, in Kastel bei Amberg siehe „Kirchenschmuck" 1864. Heft 2. S. 46. Nachrichten und Beschreibungen solcher Ciborienbauten in den Schriftstellern finden sich ebenfalls viele. So hatte auch die Domkirche zu Freising durch ihren Bischof Egilbert zu des hl. Heinrich Zeit ein Ciborium über dem Hochaltar erhalten, mit Gold, Silber und kostbaren Steinen übersäet. Das Frontale des Altares war aus reinstem Golde getrieben. Vgl. Sighart, „Geschichte der bild. Künste u. s. f.", S. 123.

3) „Ab aspectu Crucis sacerdoti celebranti passio Christi in memoriam revocatur, cujus passionis viva imago et realis repraesentatio hoc Sacrificium est", wie später Card. Bona (Rer. liturg. lib. I. cap. 25. n. 8. ed. Antverp. 1739. pag. 295.) erklärt.

4) So ließ schon der hl. Papst Leo III. in der Basilika des hl. Petrus ein Crucifix von reinstem Silber, 52 Pfd. schwer, nächst dem Hochaltare aufstellen, „fecit crucifixum . . . qui stat juxta altare majus" Lib. Pontif. l. c. pag. 13. (Andere Lesart: ante altare.)

5) Der vornehmste Zweck des Ciboriums war immer die Umhüllung und der Schutz des Altares. Ob man nach dem Aufhören der Geheimdisciplin das Ciborium für weniger noth-

weder weil eine Kathedra nicht vorhanden war, oder aus anderen Gründen mehr in die Tiefe des Chores oder gar an die östliche Wand zurücktrat [1]). Blieb das Ciborium weg, so schützte man den Altar durch eine von oben herab hängende Decke oder einen Baldachin [2]), von der Seite durch Tetravelen, indem man um den Altar her gleichsam die Säulen des ehemaligen Ciboriums in beliebiger Weite auseinandertreten liess, und sie nach unten durch einen eigenen steinernen Unterbau, oben aber durch Stäbe verband, an denen Vorhänge [3]) den Altar rings bis auf die offene Vorderseite abschlossen. Damit das Kreuz auf dem Altare sichtbar über dem Priester sich erhebe, stellte man es meist über eine auf der ganzen Rückseite des Altares sich hinziehende mässig hohe Quertafel, welche so zugleich den Altar nach rückwärts geziemend abgrenzte, und für Bilderwerk Raum bot. Diese Tafel war entweder von Stein, in Felder getheilt, und mit Ornamenten oder figuralen Darstellungen versehen [4]), oder sie erhielt eine Bekleidung von kostbarem Zeuge, von Holzschnitzwerk mit Malereien und anderer Zier, von getriebenem Metall u. dgl., ähnlich wie die Vorderseite der Mensa, und hiess daher retabulum, superfrontale [5]). Hie und da zeichnete man

---

wendig hielt, zumal für den Schutz auch in anderer Weise gesorgt werden konnte, und es darum vielfach wegliess; oder ob die Ursache des nicht mehr so häufigen Gebrauches von Ciborien in der grösseren Ausdehnung der Altartische und reicheren Entfaltung der Liturgie, wodurch der Umfang auch der Ciborien bedeutend hätte zunehmen müssen, zu suchen sei; oder später in der Vorliebe für reichere Aufbauten und Bilderwerke hinter dem Altare; oder in der Schwierigkeit und Kostspieligkeit solcher Ciborienbauten; oder aber in dem Zusammentreffen dieser Umstände überhaupt, mag dahingestellt bleiben.

1) Im 12. Jahrhunderte war die Stellung des Priesters vor dem Altare, so daß er mit dem Volke gegen Aufgang betete, schon eine allbekannte Sache. (Vgl. „Kirchenschmuck" 1859. Heft 7. S. 12, Schmid a. a. O. S. 242 ff.).

2) Quadratförmig, oder zeltartig, meist von kostbaren Stoffen.

3) Diese Vorhänge waren, wie in der altchristlichen Zeit, nicht bloß einfache Webereien, sondern enthielten nicht selten reiche eingewebte oder gestickte Bildwerke.

4) Siehe mehrere solche Rücktafeln in den „Studien u. s. f." auf Taf. III. VII. IX. und X.

5) Eine schöne Retable noch aus dem 9. Jahrh. sammt Kreuz vom Altare der Abtei St. Denis, nach einem Gemälde van Eyks siehe in den „Studien u. s. f." auf Taf. VI. 4. und Schmid, S. 189. Berühmt ist die Palla d'oro des Hochaltars in der St. Markuskirche zu Venedig (von Mothes, Bock, und Schmid jedoch als Antipendium bezeichnet), ebenfalls schon 967 durch byzantinische Goldschmiede getrieben und emaillirt, mit zahlreichen Figuren. (Vergl. „Studien" S. 54, woselbst auch noch eine andere aus Koblenz nach St. Denis gebrachte kupfervergoldete, emaillirte und reichfigurirte Retable beschrieben wird). Bischof Tuto von Regensburg (894 – 930) liess den Hauptaltar in St. Emmeram ganz von Gold fertigen und mit tausend Edelsteinen zieren, und in der Mitte ein Kreuz aus dem Golde dreier geopferter Fürstenkronen stellen. (Ratisb. Monast. I. pag. 94. Der Altar mußte 1633 an Bernhard von Weimar ausgeliefert werden.) Der sog. Altar des hl. Heinrich in Bamberg, leider am Beginn unsers Jahrh. zu Grunde gegangen, war wohl ebenfalls eine Retable, wie wenigstens die Maaße (2,40 und 0,65) andeuten, und hatte viele hl. Scenen, auf kostbarem Steine geschnitten, und kunstvolle

das Mittelfeld dieses Aufsatzes durch eine Ueberhöhung im Halbbogen aus, der nach Art eines Tympanons mit Figuren geschmückt war [1]); oder man zog darüber einen offenen Bogen, manchmal auf Säulchen ruhend, und stellte darauf das Kreuz [2]). Durch diese Retabeln war der Anfang gemacht, auch den Apparat des Altares in eine einheitliche Behandlung durch die Kunst hereinzuziehen, und der Weg zur reichsten Entfaltung desselben gezeigt. Noch standen die Leuchter vielfach auf dem Boden um den Altar, oder auf einem Schemel an der Wand, oder auf einem Querbalken im Chore (von seiner Form rastrum, rastrellum, pergula, hertia, Leuchterrechen genannt), oder es hingen Lampen um das Ciborium, oder wo dieses fehlte, stellte man leuchtertragende Engel auf die den Altar umgebenden Vorhangsäulen. Ebenso oft aber mögen die Leuchter auch das Kreuz selbst, nämlich eben auf jener Retable, umstanden haben [3]), und dieß besonders bei kleineren, einfachen Altären. Nach einer Bestimmung der Synode von Rheims (867) durfte ferner auf den Altar Nichts gestellt werden [4]) als die Gefässe mit Reliquien, oder noch die vier Evangelien, und die Pyxis mit dem Leibe des Herrn für die Kranken [5]). Da von der Aufstellung des Tabernakels auf dem Altare eigens zu handeln sein wird, möge nur Einiges über jene der hl. Reliquien bemerkt sein. Es konnten darunter von der Synode nicht die grossen kostbaren Schreine mit den Leibern der Heiligen verstanden werden, sondern die kleinen verschieden geformten Gefässe mit Partikeln, welche den Gläubigen zur

---

Goldarbeit. Von dem vielleicht anfänglich nicht zu einem Retabulum bestimmten Altaraufsatze zu Klosterneuburg, der aus dem Jahre 1181 stammt, wird weiter unten bei der Emailmalerei die Rede sein.

1) So an dem in Reichenspergers „Fingerzeigen" auf Taf. VI. mitgetheilten romanischen Marienaltare der Kirche St. Gervasii zu Mastricht. In dem Mittelfelde thront Maria mit dem Jesuskinde, darüber im Halbbogen Christus, zu dessen Seiten St. Petrus und St. Gervasius knieen. Inschriften umziehen die einzelnen Darstellungen. Aehnlich ist auch die Koblenzerretable erhöht.

2) Muster zweier solcher Aufsätze siehe in den „Studien u. s. f." Taf. XVII. nr. 2 und 3 nebst Details und Angabe der alten Bemalung. — Eine interessante Doppel-Retable findet sich an dem obengenannten Ciborium in Kastel. Abbild. bei Schmid, S. 191.

3) Das „Crux inter candelabra" scheint uns nicht so jung, und von tieferer Bedeutung (Apoc. I. 13—16.), als daß das Kreuz, wenn es einmal auf dem Altare aufgestellt, nicht auch die Leuchter allsogleich um sich hätte haben sollen. Und gerade die zierliche Form jener noch hie und da vorkommenden romanischen Leuchterchen möchte am besten auf ihren Standort neben dem Kreuze, entweder unmittelbar auf der Mensa, oder auf der Retable deuten. (Vergl. hiegegen „Studien u. s. f." S. 62 ff.).

4) Wir verstehen dazu: außer dem, was selbstverständlich zum hl. Opfer gehört, nämlich dem Kreuze und wohl auch den Leuchtern, wo das bereits Gebrauch war.

5) „Super Altare nil ponatur, nisi capsae et Reliquiae, aut forte quatuor Evangelia, et buxida cum Corpore Domini ad infirmos." Diese von Papst Leo IV. (847—855) in seiner Hom. de cura Pastorali gegebene, durch das Concil von Rheims gebilligte Bestimmung wiederholt sich im 11. Jahrh. (Serm. synod. saec. XI. Hartzh. l. c. t. III. pag. 2.).

Verehrung ausgestellt wurden. Jene hatten nach dem allgemeinen und ältesten Gebrauche der Kirche ihren Platz unter, nicht auf dem Altare [1]). Doch fing man in der späteren romanischen Zeit in manchen Gegenden, besonders Frankreichs an, dieselben auch in eigenen von dem Altartische oft ganz getrennten Aufbauten zur Verehrung auszustellen [2]). Es hatten diese meistens die Form von kleineren hochstrebenden Ciborien, innerhalb welchen in der Höhe über dem Altare der Schrein sichtbar wurde [3]). Eine allgemeinere Verbreitung aber fand diese Uebung nicht. Das eigentliche Charakteristische für den Altarbau romanischer Zeit ist die Anwendung der Retable, und die damit angebahnte Herübernahme der Zugehör des Opfers und eines reichen Bilderschmuckes an den hl. Tisch selbst [4]).

---

1) „Ille super Altare, qui pro omnibus passus est, isti (Christi Martyres) sub Altari, qui illius redemti sunt passione". St. Ambr. Ep. XXII. nr. 13. (ed. Migne tom. III. pag. 1023). Benedikt. XIV. (De Serv. Dei Beatif. et Ven. Canoniz. Lib. IV. P. II. cap. XXVI Opp. omn. ed. Prat. 1841. tom. IV. pag. 648.) erklärt es darum als der uralten und immer eingehaltenen Praxis der Kirche entgegen, die hl. Leiber auf den Altar zu stellen; doch sei es ebenso alter Gebrauch, kleinere Theile der hl. Leiber zur öffentlichen Verehrung zurückzubehalten. Mehreres hierüber siehe unten § 45: Von den hl. Reliquien. — Daß deßungeachtet hie und da auch grössere Schreine mit hl. Leibern auf den Altar selbst gestellt wurden, ist erklärlich. Aber es ist immerhin zweifelhaft, ob das vor der Zeit der Renaissance bleibend, und auch während des hl. Opfers geschah. Eine Exposition, wie z. B. in den „Studien u. s. f." auf Taf. VII. 9. und Taf. IX. 1. 2. deutet offenbar auf eine Benützung des Altares zur heil. Messe nicht. In den „Mittelalterl. Baudenkmalen Niedersachsens", Hannover, 1864. Heft 10. findet sich hingegen die Abbildung des romanischen Hochaltares im Kloster Loccum, ehem. Cisterzienserkloster in der Diöcese Minden, dessen Retable in Form eines Reliquienschreines in Eichenholz geschnitzt, vergoldet und mit einem blau gemalten, sternbesäten Dache versehen ist. Diese Form könnte eher darauf hinweisen, daß die einfache Aufstellung eines Reliquienschreines, doch rückwärts an der Mensa selbst, hie und da vorgekommen.

2) Es hängt diese Sitte mit dem von der Zeit an öfter vorkommenden Ausdrucke „elevare in altum" zusammen. Als Alexander III. (1159—1181) den hl. Thomas von Canterbury unter die Zahl der Heiligen setzte, ordnete er in der betr. Bulle die entsprechende Unterbringung des hl. Leibes an: „Mandamus, quatenus corpus ejus devote et reverenter ..... in Altari honorifice recondatis, aut ipsum in aliqua decenti capsa ponentes, prout convenit, elevetis in altum". (Bened. XIV. l. c. Lib. I. cap. XXXVI. nr. 16. pag. 238.).

3) Siehe mehrere Beispiele in den „Studien u. s. f." Taf. VI. IX. X. Vergl. auch „Kirchenschmuck" Neue Folge. Heft 18. Ueber die Reliquienaltäre in St. Severin und St. Ursula zu Köln.

4) Von Tragaltären der romanischen Zeit haben noch mehrere sich erhalten. Sie sind von Onyx, Jaspis, Serpentin, Porphyr u. dgl., quadratförmig, rechteckig, hie und da auch rund, auf einer Unterlage und Umrahmung von Holz. Die hl. Reliquien befinden sich meist unter der Steinplatte (hie und da auch in den Ecken der Umrahmung); getriebene oder emaillirte Metalleinfassungen von Gold, oder Kupfer, vergoldet, selbst ganze Platten umschließen und

Hatten Bilder auf den Altären bisher meist nur ornamentale und untergeordnete Bedeutung, so erhalten sie in der Zeit des gothischen Styles daselbst ihre besondere Berechtigung und Selbstständigkeit. Der Altar wurde nach dem Sinne der Kirche geradezu auch der Platz der Ehre für ihre Heiligen. Das Bild auf dem Altare sollte den Gläubigen kund thun, in wessen Ehren derselbe geweiht worden[1]); und so oft die Kirche einem ihrer Glieder feierlich die Glorie der Heiligkeit im Himmel zusprach, hatte dasselbe von da an auch für sein Bildniß hienieden die Berechtigung auf den Altären[2]). Dieß Alles aber übte auf die Entwicklung des Altarbaues einen nicht geringen Einfluß. Die Retable wurde zur Altarbildertafel, zur „iconia", und umfangreicher als früher. Sie war fast durchweg dreigetheilt, wie das schon bisher öfter in der Anlage hervortrat und die Liturgie des Altares selbst nahe legte, und hatte meistens in der Mitte das Bild des Gekreuzigten, mit Maria und Johannes, an den Seiten aber die Bilder der Patrone und anderer Heiligen. Doch konnte auch der Patronus die Mitte einnehmen und zur Seite die Bilder mehrerer Heiligen, oder Darstellungen aus seinem Leben haben, in welchem Falle das Kreuz einen eigenen Platz erhalten mußte. Diese Tafeln waren auch fortan noch vielfach beweglich, so

schützen das Ganze. Abbildungen siehe im Organ für christl. Kunst, Jahrg. VI. Nr. 3 von zwei Portatilien aus der Pfarrkirche Siegburg, und Jahrg. XI. Nr. 7 aus dem Dome zu Paderborn; in den „Studien u. s. f." Taf. X. 6. und XII. 1.; Frz. Bock, „Das heilige Köln", Leipzig, Weigl, 1858. Taf. XXIX. Fig. 94 und 94. a. Beschreibungen anderer bei Sighart, „Geschichte der bild. Künste u. s. f." von Ritgers Schrein der hl. Thräne (S. 123) und zwei Reisealtären in der reichen Kapelle zu München, S. 127 und 260; bei Schmid, S. 252 und 253, Abbildungen eines romanischen Portatile in Oettingen. Auch bei diesen Reisealtären hatte man öfter zugleich eine kleine Bilderretable im Gebrauche, die für die Reise in zwei oder drei Theilen zusammengelegt, und während des Opfers hinter dem Altare aufgestellt werden konnte. Ein solches Triptychon aus dem 12. Jahrh., kupfervergoldet und emaillirt, befindet sich im erzbischöflichen Museum zu Köln.

1) Siehe oben S. 145. Anmerk. 7.

2) Schon im 10. Jahrh., als die letzten Bewegungen des Bilderstreites aufgehört hatten, tritt in weit grösserem Maaße als früher, und mit um so grösserer Sicherheit und Lebhaftigkeit die feierliche Verehrung und Auszeichnung der Bilder der Heiligen überall im kirchlichen Leben zu Tage; und was früher bei einzelnen hochverehrten Bildern geschah, daß sie zeitweise auf die Altäre zur Verehrung gestellt und beräuchert wurden, das dehnte sich jetzt auf die Bilder der Heiligen überhaupt aus, wenn auch die Meinung Mancher, daß diese Uebung schon mit dem zweiten Concil von Nicäa allgemein geworden, nicht geschichtlich begründet werden kann. (Cf. Molanus l. c. Lib. II. cap. 39. pag. 98.) — Wie weit die Bestimmungen des Processes der Seligsprechung und Heiligsprechung, daß nämlich nur die Bilder kanonisirter Heiliger auf den Altar gestellt werden dürfen, bis zur eigentlichen Entwicklung eines solchen processualen Verfahrens selbst zurückreichen, wird zwar nicht leicht festzustellen sein; den Anfang desselben aber bezeichnet bereits das Decret „Audivimus" Alexanders III. (1159—1181). Cf. Bened. XIV. l. c. Lib. I. cap. X. pag. 59. — Im 13. Jahrh. begegnen wir schon bestimmten Vorschriften über die Aufstellung von Heiligenbildern auf den Altären: z. B. „Cum Sacrorum Imaginibus

daß sie gewechselt oder zeitweise ganz vom Altare entfernt werden konnten [1]). Solcher Art waren besonders die gewebten oder gestickten Retablen; dagegen jene von Holz, Stein und Metall waren fast durchweg mit dem Altare selbst verbunden und bleibend. Eben diese aber sind es, deren Ausgestaltung im Besonderen betrachtet werden muß. Die schlichteste Form ist die einer einfachen Tafel von Holz, darauf die hl. Bilder entweder gemalt waren, oder in Relief geschnitzt und bunt gefaßt [2]). Die Umrahmung schließt geradlinig, oder in der Mitte überhöht, manchmal aber umfängt sie auch die einzelnen Bilder innerhalb der Tafel selbst und überdacht dieselben im spitzen Bogen, so daß ein Abschluß in drei oder fünf oder sieben spitzen und verzierten gothischen Giebeln sich ergibt [3]). Eine zweite ungleich reichere Form bot die plastische und architektonische Behandlung dieser Aufsätze. Für ganze Figuren nämlich mußte solche Umrahmung zu einem eigentlichen Gehäuse werden, mit grösseren oder kleineren Nischen, die gleich ebenso vielen Ciborien oder Tempelchen mit Pfeilern und Giebeln, Gewölben und Fialen aufgebaut und aneinandergefügt, in Form und Construction ganz nach denselben Gesetzen zu Einem geistvollen Ganzen sich gestalteten, wie das Kirchengebäude, das über dem Altare sich erhebt. Wir wissen ein früheres und schöneres Beispiel dessen nicht zu bezeichnen, als den steinernen Altaraufsatz der St. Elisabethenkirche zu

---

propter illorum reverentiam, quos figurant, locus dignior merito debeatur, ob hoc ne in civitatibus, oppidis, castris, villis, in quibus ecclesiae parochiales habentur, alibi usquam quam in Altari consecrato quispiam eas collocare praesumat". Conc. Magdeburg. a. 1266. c. 22. Hartzh. l. c. tom. III. Supplem. pag. 801.

1) Die Ansicht, daß Solches zumal in Kathedralkirchen deßwegen nothwendig gewesen, weil die bischöfliche Kathedra, resp. die Stellung des Celebranten, nicht so leichtlich geändert werden mochte, scheint unbegründet. Denn in diesem Falle konnte eben gar keine Retable zur Anwendung kommen. Allein jene Aenderung wurde im 13. Jahrh. doch immer vorherrschender, und der sel. Albert der Grosse (de Offic. Miss. Lib. unic. tract. II. c. 1.) bemerkt schon ganz allgemein, daß der Priester bei dem Dominus vobiscum sich umwendet, und an der rechten Seite des Altares die Begrüßung ausspricht. Ja schon die ganze Anlage sehr vieler, wenn nicht der meisten gothischen Kirchen, auch Kathedralen nicht immer ausgenommen, weiset auf das Nämliche. Vgl. z. B. den Grundriß des Domes zu Regensburg. Hier ist der Sitz des Bischofes schon anfangs, also 1275, architektonisch an der Evangelienseite angelegt. Zugleich ist aber auch noch die für den Hochaltar eigens gewebte grosse Bilderretable aus jener nämlichen Zeit vorhanden, wovon unten in dem Paragraphe von der Weberei und Stickerei mehr zu sagen sein wird.

2) Schon 1240 ist von solchen die Rede, indem nämlich ein Generalcapitelbeschluß der Cisterzienser sie als mit der Armuth des Ordens unverträglich untersagt, und anordnet, daß wo solche „tabulae depictae diversis coloribus" sich schon auf den Altären befänden, dieselben alsogleich entfernt, oder weiß überstrichen werden sollten („Albo colore colorentur"). Vergl. „Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates" von G. Heider u. R. Bd. I. S. 28, woselbst mit Recht bemerkt wird, daß ein solches Uebertünchen nur bei Reliefs, nicht aber bei Gemälden einen Sinn und Zweck haben konnte.

3) Solche einfache Bilderaltäre siehe in den „Studien u. s. f." auf Taf. VII. 1. und Taf. VIII. 1. 2. 5.

Marburg vom Jahre 1290[1]). Er ist getheilt in drei grosse, tiefe, für Statuen und kleinere Reliquiengefässe[2]) eingerichtete und durch Schieber verschließbare Nischen, die gewölbt, reichgegiebelt und von vier kräftigen, mit zierlich gegliederten Fialen bekrönten Pfeilern flankirt sind, dazu in Farben gefaßt und reich vergoldet. Der ganze Aufsatz tritt über die etwas kleine Mensa auf beiden Seiten vor, und ruht demnach an der Rückseite derselben auf einem eigenen Unterbaue, wie das schon auch seine Tiefe nöthig macht[3]). Wie mannigfaltig derartige Aufsätze in Stein von nun an ausgeführt wurden, davon geben noch einige bis jetzt erhaltene Muster des 14. und 15. Jahrhunderts, sowie verschiedene Nachrichten Zeugniß[4]). Noch grösseren Reichthum konnte aber die Plastik in Holz, welche, wie wir gesehen, gerade in dieser Zeit und vor Allem in Deutschland sich zur unübertrefflichen Meisterschaft aufschwang, an der Zier der Altäre entfalten, da ja der Arbeiter in Holz, wenn auch hinsichtlich der Construktion an die nämlichen architektonischen Gesetze im Wesentlichen gebunden, doch viel freier sich zu bewegen vermochte, als dieses das Material des Steines zuließ. Ueberdieß verband sich die Sculptur zum öftesten mit der Malerei, und schuf so jene dritte Form von Bilderaufsätzen, die uns unter dem Namen der Flügelaltäre bekannt sind. Flügelaltäre waren schon die kleinen für die Reiseportatilien bestimmten Retablen, welche zusammengeklappt werden konnten[5]); auch jene oft so kostbaren Superfrontalien mochten öfter mit Seitenflügeln versehen gewesen sein, um sie zeitweise zu schließen. Immerhin lag nach solchen Vorbildern auch für grössere Aufsätze eine Form nahe, die geeignet erscheinen mußte, einerseits der in gothischen Kirchen von den Wänden mehr und mehr zurückgedrängten Malerei am Altare selbst eine Stätte zu geben, anderseits den Bilderreichthum des Altares durch Oeffnen der Flügel an den Festen geziemend zu erhöhen. Der Mitteltheil dieser Bilderaufsätze wurde

1) Abbildungen siehe bei Reichensperger, „Fingerzeige" Taf. VII. und VIII. und hienach bei Otte, „Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie" 1. Bd. S. 144.

2) Die Reliquien der heil. Elisabeth selbst nämlich enthielt ein Sarg, der hinter dem Aufsatze theils auf diesem, theils auf einem freistehenden Pfeiler wie auf einer Brücke ruhte.

3) Aehnliches findet sich schon bei den romanischen steinernen Retabeln, und besonders in jenen freilich wohl selteneren Fällen, in denen die Retable ebenfalls zu eigentlichen Nischen, aber für Reliquienschreine, vertieft wurde. Vgl. „Studien u. s. f." Taf. VI, 10.

4) Es haben sich solche erhalten in der Stiftskirche St. Maria auf dem Berge bei Herford, in der Wieskirche zu Soest und in der Kirche zu Unna. Vgl. Otte a. a. O. Von dem steinernen Altare zu St. Martin in Landshut wird unten die Rede sein. Auch der Dom zu Regensburg hatte 1404 einen Hochaltar „ex lapide solido erectum variisque pyramidibus ornatum". Cf. Andr. Mayer, thesaur. nov. tom. III. pag. 61, et Praef. ad. tom. IV. pag. 3. Er stand noch im 17. Jahrh. Schuegraf, „Gesch. des Domes zu Regensburg". Bd. I. S. 156.

5) Siehe oben S. 155. Anmerk. 4. Von einem anderen Flügelaltärchen, ebenfalls einem Triptychon, das Herzog Leopold von Oesterreich 1190 aus dem Orient brachte, und der Abtei Lilienfeld schenkte, berichtet das II. Jahrbuch der k. k. Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Wien, 1858, S. 109.

meistens der Plastik überlassen, welche die Statuen der Hauptheiligen der Kirche oder des Altares entweder in einem einfachen Schreine oder aber in einem reichen architektonischen Mittelbaue aufstellte [1]), während die Malerei es übernahm, die Flügel innen und außen mit heiligen Bildern und Scenen zu schmücken [2]). Oefters aber begnügte man sich nicht mit einfach verschließbaren Schreinen, sondern gab ihnen ein doppeltes, selbst dreifaches Flügelpaar, um so je nach den Festzeiten der Kirche einen ganzen Cyklus heiliger Darstellungen den Gläubigen abwechselnd vorführen zu können. Auf daß diese Schreine über die Mensa des Altares entsprechend nach der Breite ausladen, und freier von derselben nach aufwärts sich abheben konnten, trennte man solche besonders grössere Bilderaufsätze von der Mensa durch einen niedrigen und schmalen Zwischenaufsatz (Staffel, Piedrella, Predella), der jedoch ebenfalls mit Bilderwerk in Malerei oder Relief geziert, manchmal selbst mit Flügeln versehen war, um darin hl. Scenen in kleineren plastischen Figuren oder auch Reliquienbehältnisse anzubringen [3]). Nach oben zu schloß der Schrein entweder geradlinig, oder mit einer einfachen stylgemässen Bekrönung; noch öfter aber entsprach diesem Bilderreichthum eine ebenso reiche Umrahmung, indem der Mittelschrein, dem Innenbau des Domes vergleichbar, nach den Seiten wie nach oben hin mit architektonischem Strebewerk und gezierten Giebeln und Fialen und schlanken Thürmen sich umgab, darinnen selbst wieder Bilderschmuck gar mancher Art genügend Aufnahme fand. Daß bei so reichen Altarwerken hinsichtlich der Wahl und Anordnung der einzelnen Bilder ein Plan, ein Grundgedanke berücksichtigt wurde, und das noch mehr als bei den Bildnereien an den Portalen und der ganzen Kirche selber, läßt eine eingehendere Betrachtung der wichtigsten

---

1) Seltener wurde dieser mittlere Theil des Altares dazu benützt, um darin, wie in jenen eigenen Aufbauten für die Exposition von Reliquienschreinen (siehe oben S. 155), hl. Reliquien unterzubringen. In der nördlichen Chorkapelle des Kölner Domes steht ein Flügelaltar, dessen Mittelraum hinter einem zweiten Flügelpaare verschiedene Fächer zur Einstellung von Reliquiengefäßen zeigt. („Kirchenschmuck" 1858. Heft 11. S. 69.). Andere **Altaraufsätze mit Reliquienbehältnissen**, manchmal mit schönem vergoldeten Gitterwerk geschlossen, finden sich im Dom zu Paderborn („Studien u. s. f." Taf. XVI. 7.), in der Cisterzienserkirche zu Doberan im Mecklenburgischen, in der Johanneskirche zu Essen, St. Ursula zu Köln und Marienstadt. (Ueber letzteren siehe unten S. 174 Anmerk. 1.)

2) Hie und da sind die inneren Flächen mit Relief versehen, und nur die äußeren gemalt; manchmal haben auch diese Flügel auf der Außenseite nur Ornamente, Spruchbänder mit Schriftstellen u. dgl. Ob für letztere Weise auch die liturgische Vorschrift, zu Zeiten die Bilder zu verhüllen, maßgebend war? Noch der Ornat. eccles. cap. 46. pag. 83. ordnet an: „Quodvis Altare iconiam seu tabulam quandam, cum devota Christi Crucifixi, vel alia pia imagine picta vel sculpta, ut moris est, habeat, quae studiose a pulveribus et sordibus quibusvis expurgetur, et **tempore suo diligenter claudatur, aperiatur, et obveletur**".

3) Die gewöhnlichsten Darstellungen auf diesen **Predellen** sind: Christus in Mitte der heil. Apostel, das hl. Abendmahl, die Grablegung, oder die vier Evangelisten, die Kirchenlehrer des Orients und Occidents, die fünf klugen und thörichten Jungfrauen u. A.; auf der Rückseite

Altarbauten solcher Art, wie z. B. der Altäre zu Heerberg und Schwabach [1]), zu Blaubeuern, Moosburg, St. Wolfgang und vieler anderer leicht erkennen. Was die Behandlung der Mensa des Altares durch die Kunst dieser Zeit betrifft, so war durch solche Ausdehnung der heiligen Bilder über derselben jedenfalls die Gefahr vorhanden, das Wichtigste zur Nebensache, diese aber zur Hauptsache zu machen; gleichwohl vermögen wir in dem Umstande nicht schon eine Erniedrigung des heiligen Tisches zu erblicken. Sollte nicht vielmehr der Gedanke an die mit solcher Entwicklung des Altarbaues enge zusammenhängende Entwicklung der Opferidee noch näher liegen? Der irdische Altar ist Eins mit dem Altare des himmlischen Opfers; und wie das Auge des Glaubens so sollte auch das leibliche Auge an diesem Bilderreichthum emporschauen zum Einen Opfer der triumphirenden Kirche. Das Opfer am Altare ist das Centrum der Geschichte der erlösten Menschheit, und der stets sich wiederholenden und fortschreitenden Erlösung; und auf daß der Glaube dieß um so lebendiger erkenne, sollte dem Beschauenden jede, geheimnißvoll Fest für Fest im Opfer erneuerte That der Erlösung als sichtbares Bild am Altare selber erscheinen. Doch auch der eigentliche Altar, der heilige Tisch, wurde in dieser Zeit nicht vernachlässiget. Neben vielen einfachen, gemauerten Altären [2]), begegnen uns nicht wenige von Haustein schön geformte Mensen, ja oft in einer Kirche deren mehrere [3]); und wenn es auch richtig ist, daß mit dem gothischen Style nicht so fast der Glanz des Materials als die Hochschätzung der wahrhaft künstlerischen Bearbeitung vorherrschend zur Geltung gelangte, so kommen doch neben den reichgeschnitzten und farbenprächtigen Holzverkleidungen noch immer auch jene aus kostbaren Metallen vor [4]). Kreuz und Leuchter wurden in dieser Zeit immer häufiger auf den Altartisch selbst oder eine kleine Stufe gestellt, und hat die Kirche gegen das Ende derselben solche Uebung geradezu sanctionirt [5]). Mit den sich mehrenden schönen Gewölben der gothischen Kirchen und besonders des Chores mochte man, wie

---

aber Engel, welche das hl. Schweißtuch zeigen, oder auf der des ganzen Schreines das jüngste Gericht. — Predellen kleinerer gothischer Altäre siehe in den „Studien u. s. f." Taf. VII. 9. VIII. 1. 3. 8. XV. 1. 2. XVII. 1.

1) Dursch, „Aesthetik", S. 535 - 541 weiset den inneren Zusammenhang der Bilder an diesen beiden Altären sehr gut nach.

2) Und diese waren in der romanischen Zeit ebenso häufig, wie in der gothischen.

3) Die einzige St. Jakobskirche in Straubing z. B. zählt deren an zwanzig.

4) So stifteten zwei Bürger von Augsburg 1465 zwei vergoldete Tafeln zu zwei Altären der Ulrichskirche daselbst mit vielen getriebenen Bildern. Auch an dem silbernen Aufsatze, den Bischof Johannes mit 330 Mark für seinen Dom machen ließ, arbeiteten die Goldschmiede Rampfing und Seld 26 Jahre, bis 1506. Sighart, „Geschichte der bild. Künste u. s. f." S. 554.

5) Daher glauben wir auch hierin keine Entwürdigung der Altarmensa, sondern vielmehr einen Zug jener Entwicklung erkennen zu sollen, wornach allmählich jedes Einzelne, für das heilige Opfer Nothwendige und Bedeutsame, auch wie zu Einem Ganzen mit dem Opfertische sich zu verbinden strebte.

das späterhin ebenfalls ausgesprochen wurde [1]), Baldachine über den Altären entbehrlicher finden; gleichwohl brauchte man solche noch öfter, sowie auch Vorhänge zu beiden Seiten des Altares [2]). Aber auch Ciborien wurden noch vielfach, zumal in Italien, errichtet; in den südlicheren Gegenden der österreichischen Länder, und in Deutschland selbst haben schöne Muster derselben sich erhalten [3]). Innerhalb dieser Ciborien standen auf der Mensa entweder nur Kreuz und Leuchter, oder eine Retable von Stein, oder auch kleinere Bilderaufsätze und Flügelaltärchen.

Fassen wir aus dem Gesagten die Charakteristik des Altarbaues in der gothischen Zeit kurz, so erscheint derselbe vornehmlich als Ikoniealtar, und zwar in möglichst einheitlicher, constructiver Form.

Auch die Zeit der Renaissance behielt noch länger die gleiche Behandlung des Altares bei, obgleich in Hinsicht der stylistischen Totalauffassung, Construction und Details die nämlichen Erscheinungen zu Tage treten, wie in der Architektur. Es gibt Flügelaltäre der Frührenaissance, die trotz der bezeichneten Mängel durch ihre reiche Anordnung jegliche Beachtung verdienen [4]); und selbst als der neue Styl ausschließlich herrschend auftrat, wußte er seinen Leistungen auch in diesem Gebiete anfänglich noch grosse Rücksicht auf die liturgischen Anforderungen, edle Einfachheit der Formen, und solide Technik zu bewahren. Allein so blieb es nicht; und daher erblicken wir in unseren Kirchen neben jenen besseren Erzeugnissen zahlreiche andere Altarbauten, welche in allen Theilen nur das Bestreben nach äußerlicher Großartigkeit und glänzenden Effect verrathen. Altarmensen in den willkürlichsten Formen und selten mehr nach Material und Technik würdig hergestellt, meist nur umkleidet von plumpen Verschalungen oder überzogen von marmorirtem und vergoldetem Stuck [5]). Darüber dann bis ans Gewölbe und nach der ganzen Chorbreite, ohne alle Rücksicht auf die Verhältnisse des Raumes und der einzelnen dahinter verdeckten architektonischen Bautheile, die Colosse von Umrahmungen für ein einziges Bild, zur Seite mächtige Säulen mit Architraven,

1) Siehe oben S. 144. Anmerk. 4.

2) Siehe „Studien u. s. f." Taf. VII. 9. 11. XVI. 3.

3) „Studien u. s. f." Taf. VII. 12 das Ciborium der St. Paulskirche, und Taf. XI. 1 jenes von St. Maria in Cosmedin zu Rom. Andere aus Deutschland siehe ebendaselbst auf Taf. XII. und XIII. Sehr interessant sind die erst im 14. und 15. Jahrhunderte, aber im reichsten romanischen Style ausgeführten Ciborien zu Arbe in Dalmatien auf sechs Säulen (vgl. Jahrb. der k. k. Centralcommission. 1861. S. 145. und Taf. I.), und im Dome zu Trau. (Ebend. S. 210.).

4) Wir nennen z. B. den Hochaltar der Frauenkirche zu Ingolstadt (1542), „ein ganzes Buch, dessen Blätter in Bildern die ganze christliche Glaubens- und Sittenlehre enthalten". Sighart, „Geschichte der bild. Künste", S. 708 f.

5) Die schönsten Altartische von älterer Steinmetzarbeit wurden an ihren Fronten unbarmherzig und mit Mühe zermeißelt, nur um ihnen geschweifte Form und Stucküberzug geben zu können.

die nichts mehr zu tragen haben, als zerschnittene Giebel oder Voluten oder eine Blumenvase u. dgl.; dazwischen hinein und oben hinauf etliche riesige Heilige, vergipst oder vergoldet, in lebhafter Declamation, voltigirende nackte Engel, allegorische, oft schwerlich zu deutende Figuren, hölzerne oder gipserne mit Draht verhängte Festons, und ähnliches Zierwerk. So freilich mußte es dahin kommen, daß zuletzt der Altar und seine Bedeutung vor lauter Altar nicht mehr gesehen wurde, und, mit seinem winzigen Kreuze in Mitte hochragender Leuchter und mit all dem anderen verschiedenen Putze sammt dem übermächtigen Aufsatze als Ganzes betrachtet, den Gedanken eines zu innerer und äußerer Einheit durchgebildeten Werkes christlicher Kunst geradezu zerstörte. Ueber die Bemühungen der neuesten Zeit, auch hierin wieder auf Besseres zurückzukommen und ihre praktische Bedeutung wird in den nächsten Paragraphen die Rede sein.

Hier möge nach dieser Ueberschau über die Geschichte des Altarbaues nur noch ein Blick auf die bis jetzt erhaltenen Repräsentanten desselben auch in der Diöcese Regensburg gestattet sein. Sie zählt deren ziemlich viele und von hoher Bedeutung. Wir nennen in der Stadt Regensburg jenen in die altchristliche Zeit reichenden Steinaltar im St. Stephansdome; es ist dies eine Mensa, 7 Schuh 2 Zoll (2,09 m) lang, 4 Schuh 7 Zoll (1,33 m) breit, 3 Schuh 7 Zoll 7 Linien (1,06 m) hoch, aus Einem Blocke gehauen, inwendig hohl für Aufbewahrung heiliger Reliquien, und mit acht längs und quer getheilten fensterartigen Durchbrechungen wie gegittert[1]). Er ist wohl der älteste und ehrwürdigste Altar, den Deutschland aufzuweisen hat. Aus romanischer Zeit reiht sich ihm würdig und gleichfalls einzig in unserem Vaterlande an der auf vier Säulchen und einem Mittelpfeiler, darüber das noch unverletzte und mit einer Platte aus Verde antico geschlossene Sepulchrum sich befindet, ruhende kleine tischförmige Steinaltar in der Allerheiligenkapelle[2]). Eine interessante und wohlerhaltene Gruppe des alten romanischen Kreuzaltares, nämlich Christus am Kreuze, zur Seite Maria und Johannes, fast in Lebensgrösse, befindet sich auf dem neuen Hochaltare von St. Jakob in Regensburg, und eine zweite in der Vorhalle zu Niedermünster. Unter den gothischen Altären stehen voran die 5 bekannten Altäre im Dome zu Regensburg mit ihren äußerst reich und würdig gearbeiteten steinernen Kapellen oder Ciborien (Taf. VIII. und IX.)[3]), denen sich drei mit einander verbundene Ciborienaltäre in Niedermünster mit hohlen Mensen, darunter die Steinbilder der Heiligen der Altäre ruhen, würdig anschließen.

1) Abbild. siehe bei Schuegraf a. a. O. Bd. I. S. 47. — Auch in den „Studien u. s. f." Taf. VI. 3.

2) Eine, etwas ungenaue, Abbildung bei Otte a. a. O. S. 99; besser bei Walderdorff S. 104.

3) Diese beiden Ciborienaltäre befinden sich nun in den Chören der Seitenschiffe; der zweite, im nördlichen Schiffe, der ehemalige St. Ursulaaltar, hat eine 1,16 m hohe steinerne Retable, auf deren Vorderseite links Maria Verkündigung mit dem davorknieenden Stifter (Kanonikus Wölfl von St. Johann, † 1440), rechts das von Heiden beschossene Schiff der hl. Ursula und Gefährten, auf der Rückseite aber zwei Engel, das Schweißtuch Christi haltend, in sehr schönem Relief dargestellt sind. Hübsches Maßwerk füllt darüber den Spitzbogen. Jetzt ist diese Retable verdeckt durch ein meisterhaftes Bild der hl. drei Könige, der nunmehrigen Patrone des Altars, gemalt von Barbara Popp in Regensburg.

Schöne Flügelaltäre, gleichfalls in der Stadt, befinden sich theils in den Kirchen, theils im Besitze von Vereinen und Privatpersonen. Die Ersteren, jeglichem Beschauer zugänglich, sind der schöne Flügelaltar in St. Kassian, ehemals Hochaltar (Ende des 15. Jahrh.), mit der sitzenden Figur des Heiligen im Mittelschreine, und Reliefbildern aus seinem Leben auf den Flügeln, jetzt in einer eigenen Kapelle über einer neuen gutgearbeiteten Steinmensa, darunter ein älteres steinernes Bild Christi im Grabe sich befindet; dann zwei Altäre zu St. Leonhard mit sehr schönen Flügelgemälden, wovon jetzt einer in der neuen Kapelle auf dem oberen Friedhofe, aus dem 15. Jahrhunderte stammend; endlich der zwar kleine, aber durch originelles Bildwerk beachtenswerthe Flügelaltar in der alten Kapelle, wenn solcher nicht eher für ein blosses Votivwerk anzusehen, jetzt im Museum des historischen Vereins der Oberpfalz, in welchem auch noch ein paar andere schöne Flügelaltäre sich befinden. Außer der Stadt sind die wichtigsten gothischen Altäre: der umfangreiche Hochaltarschrein zu St. Jakob in Straubing (1520), ebenso herrlich durch seine im Innern angebrachten fünf Heiligenstatuen (Maria mit dem göttlichen Kinde, St. Tiburtius, St. Leonhard, St. Jakobus und St. Magdalena), als durch die beiden grossen Flügel mit ihren schönen vier Gemälden (Anbetung der heiligen drei Könige, Auferstehung, Himmelfahrt Christi und Mariä Krönung); der in Granit schön gehauene sog. Judenaltar in der Gnadenkirche zu Deggendorf, darüber jetzt ein Flügelaufsatz in Holz mit an 30 Figuren im Innern, die Scenen aus dem Leiden Jesu Christi darstellen, sämmtlich sehr gut gearbeitet; der Hochaltar zu St. Jakob bei Plattling (Taf. X): der Mittelschrein enthält unter einem reichen Baldachine eine anmuthsvolle Statue der Himmelskönigin, deren Krone zwei Engel mit langen Dalmatiken tragen, neben derselben die Statuen des hl. Jakobus und der hl. Katharina, die beiden Flügel aber zieren die Reliefbilder des hl. Nikolaus und der hl. Magdalena, die Außenseite ein schöner englischer Gruß (der Altar, erst in neuerer Zeit für diese Kirche acquirirt, stammt aus Tyrol); der Hochaltar zu Usterling an der Isar (Taf. XI.), 1488 von der Familie Hackstorfer erbaut, mit schönem Bilderwerk und reicher Bekrönung; der in neuester Zeit gut restaurirte Altar zu Heiligenstadt bei Gangkofen aus dem Jahre 1480, welcher in seinen vielen Darstellungen, von Mich. Herlinger in Landshut gemalt, die ganze Erlösungsgeschichte, Christi Leben und Leiden und Glorie, das Jahr hindurch dem Beschauer auch bildlich vor Augen halten konnte; der Altaraufsatz in der zierlich gewölbten spätgothischen Kirche zu Frauenberg bei Landshut zeigt im Mittelschreine Maria Krönung, auf den Flügeln innen sechs Reliefs: Mariä Verkündigung, die Heimsuchung, Geburt Christi, die hl. drei Könige, die Darstellung im Tempel und die Flucht nach Aegypten, außen sechs Gemälde gleichfalls mit Scenen aus dem Leben Jesu und Mariä; der Altar in der Friedhofkapelle St. Peter zu Tirschenreuth, dessen Mittelstück, eine Kreuzigung des Herrn in 23 Figuren, die Flügel aber die 12 Apostel und St. Cosmas und Damianus enthalten; dann der schöne Hochaltar der Pfarrkirche in Reisbach (aus Tyrol). Kleinere Flügelaltäre finden sich zwei zu St. Wolfgang bei Essenbach, zwei zu St. Afra in Seligenthal, zwei in der St. Martinskirche bei Hohenburg, zwei im Kirchlein zu Büschelsberg bei Eggenfelden, zwei in der Kapelle im Singerhof zwischen Deggendorf und Plattling u. s. f. Dazu noch sehr viele, da und dort vorkommende Mittelschreine und Altarflügel mit oft meisterhaften Schnitzwerken und Malereien. Unter den Altarwerken der Frührenaissance ragt vor Allem durch hohen Kunstwerth hervor der Steinaltar zu Obermünster in Regensburg, dessen Mittelstück in schönstem Steinrelief Mariä Tod in Mitte der herbeigeführten Apostel, die dasselbe um-

gebenden sieben äußeren Reliefs aber die sieben Freuden Mariä darstellen. Er stammt aus dem Jahre 1540, sein Meister gehört wahrscheinlich Nürnberg an. Aus dem vorigen Jahrhunderte (1785) nennen wir den silbernen Hochaltar des Domes zu Regensburg, der zwar nicht in seinen Details, wohl aber in seinen Maaßverhältnissen ganz dem architektonischen Raume sich anschließt, und sowohl durch seine jeden liturgischen Anforderungen entsprechende schöne Disposition, als auch durch gediegene Pracht und meisterhafte Technik vor allen gleichzeitigen Leistungen dieser Art sich auszeichnet; er wurde in Augsburg gefertiget, nach einem im bischöfl. Ordinariat zu Regensburg aufbewahrten Entwurfe des Joseph Anton Speth in Augsburg.

§ 38.

Tabernakel und Tabernakelaltar.

1. Der Tabernakel (tabernaculum, tabernaculum majus, tabernaculum immobile, turris, aedicula, ciborium, pastophorium, sanctuarium, armariolum Sacramenti) ist „der Ort des wundervollen Aufenthaltes Christi, der Thron der Gnade, der Sitz der unerschaffenen Weisheit, die hocherhabene Lade des neuen Bundes, der Thurm der Kraft, die Wohnung des heilbringenden Bürgen des Lebens, die Hütte Gottes bei den Menschen, der neue von den Engeln angestaunte Himmel auf Erden“ [1]).

2. Die kirchlichen Vorschriften betreffen:

a) den Ort des Tabernakels. Das Allerheiligste darf in ein und derselben Kirche nur an Einem Orte beständig aufbewahrt werden [2]) und nur in dem eigenen ausschließlich hiezu bestimmten Tabernakel. Dieser soll an keinem anderen Platze als inmitten auf dem Altare [3]), und zwar in Pfarr- und Regularkirchen in der Regel auf dem Hochaltare, als dem würdigsten Orte der Kirche, in Kathedralen aber in einer eigenen Kapelle oder auf einem Nebenaltare sich befinden, nicht auf dem Hochaltare,

---

1) Conc. Prov. Prag. 1860, Tit. V. cap. V. De tabern. Ss. Euchar.

2) „Ss. Eucharistiae Sacr. asservandum est uno tantum in loco cujuscumque ecclesiae, in quo custodiri debet, potest aut solet“. S. C. E. 13. Oct. 1620. und S. C. R. 21. Jul. 1696. in u. August. Praetor. — Dieß schließt jedoch nicht aus, daß ein zweiter Tabernakel in der Kirche sei; es ist vielmehr solches zu wünschen, und bei Anlage neuer Altäre zu berücksichtigen, damit für vorübergehende Bedürfnisse, z. B. während der Aussetzung des Allerheiligsten, für Spendung der hl. Communion oder des Viaticums, die Pyxis auf einem andern als dem Hochaltare aufbewahrt werden könne, wie das Papst Innocenz XI. unter dem 28. Mai 1682 ad Archiep. Mechlin. deutlich befiehlt, und die S. C. R. in dem Decrete vom 12. Nov. 1831 in u. Tarent. voraussetzt.

3) „Quum sanctam Sedem non lateret, in nonnullis Belgiae ecclesiis vel oratoriis augustissimum Eucharistiae Sacramentum non in medio Altaris, verum aut in dextera aut laeva pariete in custodia servari eodem modo, quo sacra Olea recondi solent, Sacra Congregatio legitimis protuendis Ritibus praeposita, quod attinet ad custodiam Ss. Sacramenti, Sanctitatis Suae nomine omnino prohibet, illud alio in loco servari praeterquam in tabernaculo in medio Altaris posito“. S. C. R. 21. Aug. 1863.

oder wo der Bischof feierlich celebrirt und andere Funktionen vorzunehmen hat, noch auch im Anblicke des Chores [1]).

b) Material und Form. Er sei in der Regel von Holz [2]), oder aber von kostbarem Marmor und Metall [3]). Die Form des Tabernakels richtet sich nach dem Charakter des Baues der Kirche, und kann entweder rund oder viereckig, aber auch sechs- oder achteckig construirt sein [4]).

c) Grösse. Der Tabernakel sei nach der Würde, Grösse und Eigenschaft der Kirche vom solchem Umfange, daß in demselben nicht bloß die Pyxis, sondern auch die Monstranz Platz habe [5]). Jedoch darf derselbe nicht etwa den Altartisch selbst beengen. Er stehe also soweit zurück, daß der celebrirende Priester, auch dann, wenn er die Thüre nach Außen öffnet, in den hl. Handlungen nicht gestört sei, aber auch nicht in solcher Tiefe, daß der Priester eines Schemels bedürfe, um das Allerheiligste herauszunehmen, oder so hoch, daß er zur Herabnahme desselben auf den Altar steigen müsse [6]).

d) Aeußeren und inneren Schmuck. Der Tabernakel werde „nach dem Vermögen der Kirche außen und innen so geschmückt, daß er sowohl ein Zeichen des lebendigen Glaubens und der Andacht Jener sei, die ihn besorgen, als auch eine

---

1) „In Altari majori, vel in alio, quod venerationi et cultui tanti Sacramenti commodius ac decentius videatur, sit collocatum, ita ut nullum aliis sacris functionibus aut ecclesiasticis officiis impedimentum afferatur". Rit. Rom. — „Tabernaculum Ss. Sacramenti in Cathedralibus non debet esse in Altari majori propter functiones pontificales, quae fiunt versis renibus ad Altare; in parochialibus vero et regularibus ecclesiis debet esse in Altari majori regulariter tanquam digniori". S. C. E. 28. Nov. 1594 in Casert. Cf. Caerem. Ep. lib. I. cap. 12. nr. 8. — Ausführliches siehe über den Ort der Aufbewahrung des Allerheiligsten bei W. A. Maier, „die liturg. Behandlung des Allerheiligsten außer dem Opfer der hl. Messe". Regensb. Manz. 1860. S. 522—540.

2) „Tabernaculum regulariter debet esse ligneum, extra deauratum, intus vero aliquo panno albo serico decenter contectum". S. C. E. 26. Oct. 1575. Holz wird hier wohl darum als das in der Regel anzuwendende Material bezeichnet, weil bei jedem anderen die Feuchtigkeit schwieriger abzuwehren ist. — Der hl. Karl Borromäus bezeichnet ebendarum auch näher die Holzarten, mißräth Nußbaum- und Eichenholz, weil dieselben leichter die Feuchtigkeit an sich ziehen, und empfiehlt statt desselben besonders Pappeln- oder Weidenholz.

3) Instr. fabr. lib. I. cap. 13. pag. 568. — Tabernakel, ganz von Eisen, sind, ob sie auch vielleicht grössere Sicherheit bieten, doch weniger geziemend.

4) Ibid.

5) „Satis amplus et altus, cum in illo non solum pixis, sed illa alia etiam ostensoria, quam monstrantiam vulgo dicunt, infra Octavam Corporis Christi in plerisque locis post divina officia recondatur". Ornat. eccl. cap. 10. pag. 20. — Id. Syn. Prag. 1605. Hartzh. l. c. t. VIII. pag. 701. et Conc. Prag. 1860. Tit. V. cap. 5.

6) Instr. fabr. l. c. — Synodi Prag. 1605 et 1860: „Neque tamen sic in alto vel a fronte seu coronide mensae nimis procul posita, ut ad depromendam et exponendam Eucharistiam super Altare ascendere necesse sit, neve potiorem partem mensae ita occupet, ut vix in ista, quae ad Sacrum faciendum necessaria sunt, locari possint".

Ermunterung zur Tugend für Alle, die sich zur Anbetung um ihn versammeln"[1]). Er mag nun aus irgend welchem Materiale, immer sollte er möglichst kostbar und mit besonderer Auszeichnung hergestellt sein. Nach den Bestimmungen des hl. Karl Borromäus wäre er mit silbernen oder goldenen Platten, oder vergoldetem Erz zu bekleiden, und mit Bildern der Geheimnisse des Leidens Christi, und mannigfachen Goldverzierungen passenden Orts nach den Gesetzen der Kunst zu schmücken. Dieß gilt insbesondere von der Thüre des Tabernakels. Obenauf sei das Bild des Auferstandenen, oder Christi des Herrn, wie er die heiligsten Wundmale zeigt[2]), oder am gewöhnlichsten ein kleineres Crucifix[3]). Auf den Tabernakel verschiedene Zier zu stellen, z. B. Gefässe mit Blumen, Bilder oder Statuen, Reliquien der Heiligen oder auch Kreuzpartikel und dgl., so daß der Tabernakel als Basis dient, ist untersagt[4]). Ebenso geziemt es sich nicht, die Tabernakelthüre und das darauf angebrachte Bild unseres Herrn mit Blumenvasen oder Aehnlichem zu verstellen[5]). Einen wesentlichen Schmuck und Zugehör des Tabernakels bilden die Lampen des ewigen Lichtes[6]).

Auch im Innern soll der Tabernakel mit großer Hochachtung behandelt werden. Vor allem sei er geschützt vor jeglicher Feuchtigkeit, und darum nöthigenfalls mit Tafeln von Pappeln- oder Weidenholz an allen Seiten belegt; über diesen sei er bekleidet mit kostbaren Stoffen von Gold oder weißer Seide, wenigstens gut vergoldet, und höchst reinlich gehalten[7]); auf dem Boden aber liege stets ein weißes und schönes

---

1) Constit. Dioec. Ratisb. P. I. cap. 3. § 1 n. 1. (Verordn.-Samml. v. Lipf. S. 615.)

2) Instr. fabr. l. c. — Ornat. eccles. cap. 10. pag. 20: „In fronte vero et ea parte, qua populum et ecclesiam respicit, insignioribus sculpturis, vel saltem picturis sacris, Christi Domini passionem vel tanti Sacramenti mysteria exprimentibus, circumquaque et maxime sursum versus cameram, pro ecclesiae majestate, amplitudine et facultate ornetur quam magnificentissime".

3) Auf obige Vorschrift des hl. Karl Borromäus Bezug nehmend, bemerkt Gardellini in einer Note zu dem Decr. gen. S. C. R. 3. Apr. 1821: „Non is ego sum, qui existimem, tanto cum rigore regulam hanc esse accipiendam, ut necessario imminere debeat Tabernaculo imago Christi resurgentis, aut vulnera exhibentis; certum tamen est, parvam Crucem in summitate esse collocandam". Mehreres siehe bei Maier a. a. O. S. 544 ff. — Daß übrigens dieses kleine Crucifix über dem Tabernakel nicht das für den Altar vorgeschriebene ersetzen könne, ist durch die S. C. R. 17. Sept. 1822 in u. Dubior. erklärt.

4) S. C. R. 31. Mart. 1821 und die eingehende Note von Gardellini. Decr. Gen. 12. Mart. 1836. in u. Trident.

5) S. C. R. 22. Jan. 1701. in u. Congreg. Montis Coron.

6) „Essentialis pastophorii ornatus lampades, quae prout Rituale Romanum loquitur, plures sint, sed una saltem diu noctuque perpetuo luceat". Conc. Prag. 1860. l. c. — Mehreres hierüber siehe unten § 41.

7) Instr. fabr. l. c. — Ornat. eccl. l. c.; „Caveatur quam maxime omnis humiditas, contra quam tabulae ex populo confectae, quibus serico superindutis parietes undique vestiri poterunt, plurimum valent". — Conc. Prag. 1860. l. c.: „Sit autem taber-

Corporale[1]). Nichts darf im Tabernakel außer dem heiligsten Sacramente aufbewahrt werden, also nicht das heilige Oel, keine Reliquien, kein leeres Gefäß u. dgl.[2]).

e) Schutz des Tabernakels. Obgleich es gestattet werden kann, daß für besondere Fälle ein beweglicher Tabernakel zur Anwendung komme, so muß doch jener Eine Tabernakel, in welchem das Allerheiligste stetig aufbewahrt wird, ein fixer[3]), und von solcher Festigkeit sein, daß keine Entheiligung durch gottesräuberische Hand zu fürchten ist[4]). Vorzüglich soll die Thüre desselben stark und wohlbewahrt, und mit kleinen, möglichst guten, aber nicht mit sogenannten Vexier-Schlössern versehen, und wenn sie aus schönem Gitterwerk bestehet, auf der Innenseite gegen eindringende Stäubchen oder Thierchen mit einer vergoldeten Metallplatte, oder mit feinverziertem Leder oder dichtem und schönem Seidenstoffe bedeckt sein[5]). Der Schlüssel (oder, was gerathener erscheint, auch noch ein zweiter Schlüssel) sei nur in den Händen des Priesters, nie in denen eines Laien[6]); auch soll er nicht mit anderen gewöhnlichen

---

naculum etiam intus vel panno serico aut tela quadam pretiosa albi coloris eleganter vestitum, vel saltem solide inauratum". — S. C. E. 26. Oct. 1575. Siehe oben S. 165. Anmerk. 2. — „Utrum sit de necessiate, interiora tabernaculorum panno serico albo contegere, an aequivaleat et sufficiat simplex auratura? S. C. R. 16. Maj. 1871 in u. Urcell.: „Non est necessarium". „Nitidum et mundum a minimo pulvere". Rit. Rom. — „Tabernaculum saepius sollicite inspiciatur, ut si quid pulveris vel immunditiei aspersum sit, auferatur, et omne periculum irreverentiae amoveatur". Conc. Colon. 1860. Part. II. tit. II. c. 30.

1) Solum tabernaculi sub ipso Sacramenti vase tabula quadrata populea, serico quoque modo praescripto vestita, corporali mundo et candido imposito, semper sit stratum". Ornat. eccl. l. c. pag. 21.

2) „Ab omni alia re vacuum". Rit. Rom. — „In tabernaculo Ss. Sacramenti esse non debent vasa sacrorum Oleorum, vel Reliquiae, vel aliud". S. C. E. 3. Mai 1693.

3) Cf. S. C. R. 10. Jul. 1688. in u. Sarnen. 1 et 2.

4) Auch die älteren Bestimmungen, welche noch Wandtabernakel im Auge haben, verlangen „tantam ipsius muri crassitiem, ut nonnisi maxima vi perfodi possit". Orn. eccl. l. c. pag. 20.

5) Daher die in allen Concilienbestimmungen gleichlautend wiederkehrenden Ausdrücke: „Sit bene custoditum . . . . sub firma custodia et sera . . . ., ne possit ad illud temeraria manus extendi". — Rit. Rom.: „Tabernaculum clave observatum". — Ornat. eccl. l. c. pag. 21: „Jam vero ostiola sint omnino ferrea, in modum cratis parvulae transversae confecta, ab intus colore rubeo, exterius vero auro ornata, seris etiam ternis, si opus sit, licet parvis optimis tamen et firmissimis munita". — Conc. Prag. 1860: „Fores, si artificiose formositatis causa perforatae fuerint, ab intus pretioso velo obducantur, ne muscis potissimum et araneis accessus pateat".

6) „Claves ad easdem clausuras in manibus sacerdotum, non laicorum sint". Syn. Ratisb. a. 1512. Hartzh. l. c. tom. VI. pag. 97. — „Claves nulli unquam laico ac ne ipsi quidem aedituo . . . . sub gravi poena credantur". Ornat. eccl. l. c. pag. 21. — Const. Dioec. Ratisb. P. I. cap. 3. § 1. n. 2. — „Est ipsius parochi vel ecclesiae rectoris honorificum officium et insignis praerogativa, ut clavem hanc et Sanctuarium Christi pie semper custodiat". Conc. Prag. 1860. l. c. Siehe auch Maier a. a. O. S. 548.

Schlüsseln zusammengebunden, vielmehr vor diesen durch seine Form ausgezeichnet und vergoldet sein [1]). Von Außen sei der Tabernakel bis auf die vordere Seite umhüllt durch das Conopeum, welches von Seide, Wolle oder anderem Stoffe gefertiget, und am entsprechendsten nach der Farbe des Tages gewechselt wird [2]). Sollte schon über jedem Altare zum Schutze ein Baldachin sich erheben, so geziemte sich dieses noch ungleich mehr über jenem Altare, auf welchem das allerheiligste Sacrament aufbewahrt wird [3]).

f) Für die feierliche Aussetzung des Allerheiligsten in der Monstranze soll auf dem Altare, und zwar an dem hervorragendsten Platze, ein Tabernakel oder Thron

---

1) Nullo modo clavis haec cum aliis clavibus eadem cordula colligetur". Conc. Prag. 1605. et 1860. — „Claves inauratae tabernaculi Ss. Sacram. cum serica cordula". Act. Mediol. Syn. Dioec. XI. pag. 405.

2) Tabernaculum Conopeo decenter opertum". Rit. Rom. — „Cooperiatur Conopeo seu tentorio amplo satis et undique patente, ex serico albo, rubeo vel viridi (ni plura pro diversitate colorum, ut plane conveniret, habeantur) ita tamen, ut a fronte tabernaculum nonnihil appareat. Sub divinis autem officiis ita removeatur tentorium, ut tota tabernaculi facies conspiciatur". Orn. eccles. cap. 26. pag. 48. — Cf. Instr. fabr. l. c. — „Utrum tabernaculum, in quo reconditur Ss. Sacramentum, Conopeo cooperiri debeat? Et quatenus affirmative, utrum Conopeum istud confici possit ex panno sive gossypio, sive lana, sive cannaba contexto? Cujusnam coloris esse debeat, aliis opinantibus, ut Baruffaldus, Conopeum debere esse coloris albi, utpote convenientis Ss. Sacramento; aliis autem, ut Gavantus, ejusdem coloris, cujus aut pallium Altaris et cetera paramenta pro temporis festique ratione, praeter colorem nigrum, qui mutatur in colore violaceo in exequiis defunctorum?" S. C. R. 21. Jul. 1855 in u. Briocen. resp. ad 1. et 2. dub.: Affirmative, ad 3.: „Utramque sententiam posse in praxim deduci, maxime vero sententiam Gavanti, quae pro se habet usum ecclesiarum Urbis". — „Rvdm. D. Raphael Valentin. Valdiviesco Archiep. S. Jac. de Chile exponens in ecclesiis suae Archidioec. usum ab antiquo tempore vigere non cooperiendi Conopeo tabernaculum, in quo asservatur Ss. Euchar. Sacram., sed intus tamen velo pulchriori serico, saepe etiam argento aut auro intexto ornari, a. S. R. C. humillime declarari petiit: num talis usus tolerandus sit, vel potius exigendum, ut Conopeum ultra praedictum velum, vel sine eo, apponatur juxta praescriptum in Rit. Rom.? Sacra vero eadem C. censuit: Usum veli praedicti tolerari posse, sed tabernaculum tegendum esse Conopeo juxta praescriptum Rit. Rom." S. R. C. 28. Apr. 1866 in u. S. Jacobi de Chile. Neuerdings 7. Aug. 1880 in u. Auxitana. — Es ist aber das Conopeum (κωνωπεῖον, das über dem Bette gespannte Mückennetz, Gezelt, von κώνωψ, Mücke) eine Umhüllung des Tabernakels, deren Zweck offenbar ein praktischer und zugleich symbolischer ist, nämlich den Ort des Allerheiligsten vor aller Beschädigung zu schützen, und anderseits an das heilige Gezelt mit dem Gnadenthrone zu erinnern.

3) S. C. R. 23. Maj. 1846. in u. Senen. ad dub.: Num super omni Altari, in quo Ss. Sacram. asservatur, apponi omnino debeat baldachinum? rescribendum censuit: „Detur decretum in u. Corton. 27. Apr. 1697". Siehe oben S. 144. Anm. 4 gegen das Ende.

mit entsprechend grossem Baldachin weißer Farbe sein [1]). Auch ist zu sorgen, daß die vorgeschriebene Zahl der Lichter angebracht werden könne, besonders zu Seiten der Monstranz je zwei oder drei, die übrigen andern Ortes passend vertheilt [2]). Reliquien oder Statuen der Heiligen dürfen auf den Altar während der Aussetzung nicht gestellt werden, wohl aber leuchtertragende Engel [3]), Blumen [4]), auch sonstige auf das Allerheiligste sich beziehende Zier [5]), wenn anders nicht der Anblick desselben hiedurch gehindert wird [6]).

3. Was die Geschichte der Aufbewahrung des heiligsten Sacramentes betrifft, so ist bekannt, daß in der ersten christlichen Zeit, und zumal während der Verfolgungen, dasselbe den Gläubigen auch in die Häuser mitgegeben wurde, auf daß sie in Krankheit und Todesgefahr des himmlischen Brodes nicht beraubt seien [7]); um so mehr ist anzunehmen, daß das Allerheiligste auch in den Kirchen, wenn immer möglich und rathsam, für die Kranken und Sterbenden aufbewahrt wurde und gibt Cardinal de Bona die Beweise [8]). Auch die apostolischen Constitutionen kennen die Vorschrift, daß nach der Communion der Gläubigen die Diakonen das Uebriggebliebene in die Pastophorien tragen sollen [9]), d. h. in jene Räume zu beiden Seiten des Presbyteriums, welche zur Aufbewahrung gottesdienstlicher Gegenstände, Heiligthümer, und insbesondere des heiligsten Sacramentes bestimmt waren [10]). In der Katakombe des

---

1) „Super Altare et in eminenti situ sit tabernaculum sive thronum cum baldachino proportionato albi coloris". Instruct. Clement. pro orat. 40 hor. § 5.

2) Ibid. § 6. — Vgl. hierüber Mehreres bei Maier a. a. O. S. 266 ff. und 377.

3) In Altari non ponantur Sanctorum Reliquiae aut statuae (non exclusis tamen Angelorum statuis, quae candelabrorum vicem gerunt); multo minus ponantur animarum purgatorii figurae, cujusvis sint materiae, quod etiam prohibetur in omnibus expositionibus particularibus". Instr. Clement. § 4. Es besteht jedoch keine Verpflichtung, das Altarbild oder die Statue bei jeder Aussetzung zu verhüllen. Vgl. Maier a. a. O. S. 255.

4) S. C. R. 22. Jan. 1701 in u. Mont. Coron.: „poni posse in humiliori et decentiori loco" (i. e. non ante ostiolum tabernaculi).

5) Z. B. typische Darstellungen aus dem alten Bunde, Sinnbilder u. dgl.

6) „Contra vero quivis absit ornatus, ex quo Ss. Sacramenti aspectus impediatur". Instr. Clem. § 5.

7) So erzählt der heil. Cyprian: „Et cum quaedam (mulier) arcam suam, in qua Domini Sanctum fuit, manibus indignis tentasset aperire, igne inde surgente deterrita est, ne auderet attingere". Lib. de lapsis, c. 26. Opp. ed. Migne pag. 486.

8) Rer. liturg. lib. II. c. 17. n. 6. Opp. omn. ed. Antwerp. 1739. pag. 362.

9) Lib. VIII. c. 13.: „Καὶ ὅταν πάντες μεταλάβωσι, λαβόντες οἱ διάκονοι τὰ περισσεύοντα εἰσφερέτωσαν εἰς τὰ παστοφόρια".

10) Vgl. auch oben S. 16. Anmerk. 4. — Παστοφόριον von παστός und φέρω; παστός = thalamus, capella; παστοφόρος der Priester, der das Bild des Gottes in einer kleinen Kapelle trägt; παστοφόριον demnach der Raum, der die Kapelle oder Nische des Gottes enthält. Näher lag es, die Bezeichnung aus der heiligen Schrift (I. Paralip. 28, 12) zu entnehmen.

hl. Papstes Kallistus findet sich eine Kapelle, welche allem Anscheine nach zur Aufbewahrung des heiligsten Sacramentes diente, und die noch bis jetzt ihren Wandtabernakel erhalten hat; es ist diese Kapelle das Pastophorium der nur wenige Schritte entfernten eigentlichen Kirche [1]). Wohl ebenso frühe aber begann man das Allerheiligste geradezu über dem Altare aufzubewahren, nämlich in dem Ueberbau oder Ciborium, von dessen Gewölbe das Gefäß mit dem heiligsten Sacramente, meist in Form einer Taube, herniederhing [2]). Viel ist bei alten Schriftstellern auch vom Thurme (turris, turricula) für das Allerheiligste die Rede [3]). Wir halten dafür, daß die grösseren Behältnisse dieser Art eigentliche thurmähnliche Tabernakel gewesen, welche auf die Mensa gestellt wurden und das Gefäß mit dem heiligsten Sacramente, es sei als Taube oder kleine Büchse, in sich schlossen. Daß man bei der Wahl dieser Thurmform die Aehnlichkeit der thurmförmigen Grabeshöhle Jesu Christi, und späterhin der gleichfalls thurmförmigen und metallbekleideten Grabkapelle vor Augen haben mochte, ist von älteren Schriftstellern angedeutet [4]), und für die Symbolik und Entwicklung des

---

woselbst für ähnliche Räume am Tempel zu Jerusalem („exedrae") die Septuaginta den Namen παστοφόρια gebraucht.

1) Siehe „Kirchenschmuck" 1862. Heft 3 und 7. Diese Kapelle hat eine 43 cm hohe, im spitzen Winkel in der Wand ausgehöhlte Nische, etwa 1,05 m über dem Boden; ober der Nische ist eine Darstellung des hl. Abendmahls. — Siehe ferner Kraus, „Roma sotterranea", S. 307 ff. 415 und „Gesch. d. christl. Kunst" Bd. I. S. 162.

2) Auch im Oriente war dieses Brauch, wie denn vom hl. Basilius dem Grossen erzählt wird, daß er, nachdem er das Opfer vollendet, das Brod erhoben, in drei Theile gebrochen, und einen derselben in die goldene Taube, die über dem Altare hing, gelegt habe. Bona, l. c. pag. 363.

3) So ließ Constantin der Grosse eine goldene Patene mit Thurm und Taube aus reinstem Golde, geschmückt mit Edelsteinen und Perlen, 215 an der Zahl, und im Gewichte von 30 Pfund für die St. Peterskirche in Rom fertigen. (Lib. Pontif. in vita S. Silvestri P. l. c. pag. 176.) Und einen silbernen Thurm mit Patene und eine vergoldete Taube, 30 Pfund schwer, gab der hl. Innocenz I. (401—417) in die Kirche der hl. Gervasius und Protasius. Ibid. in vita S. Innocentii I. pag. 220. Der hl. Remigius von Rheims bestimmte ein goldenes Gefäß von 10 Mark, daß daraus ein Tabernakel in Form eines Thurmes gemacht werde (Flodoart. Hist. Remens. lib. I. cap. 16.), und Erzbischof Lando (645) ließ gleichfalls einen goldenen Thurm fertigen, der für den Altar der Kathedrale zu Rheims gehörte. (Ibid. lib. II. cap. 6.)

4) „Corpus vero Domini ideo defertur in turribus, quia monumentum Domini in similitudinem turris foret scissum in petra". Du Cange Glossar. sub. v. „turris". (Expositio antiquae Liturg. Gallic. apud Marten. tom. V. Anecd. col. 95.). Das ursprüngliche Felsengrab des Herrn war nämlich nach alten Beschreibungen unten quadratisch, oben spitzzulaufend („quadrans in imo et in summo subtilis"). Auch die äußere Form des Felsens war schon auffallend („in loco specioso sola exstans erecta"). Von seiner äußeren künstlichen Ueberarbeitung aus St. Helena's Zeit zu einem thurmförmigen Kirchlein in Mitte der grossen Kirchenrotunde mögen wohl ältere, zumal griechische, Abbildungen eine Vorstellung geben, wie z. B.

Tabernakelbaues von Entscheidung. — In der romanischen Zeit blieb die Praxis der Aufbewahrung des heiligsten Sacramentes die nämliche. Wo ein Ciboriumaltar vorhanden, ruhte dasselbe in der hängenden Taube oder Büchse; selbst wo kein Ciborium den Altar überdeckte, erhielt sich diese Weise noch lange, indem man die Taube oder Pyxis an einem Krummstabe, der ober dem Altar vorragte, frei schweben ließ [1]). Allein die grosse Unsicherheit solcher Aufbewahrung mußte mehr und mehr die ältere Benützung von wohlverschließbaren Wandnischen, in denen der tragbare Tabernakel sammt dem Gefässe immer wieder reponirt wurde [2]), oder noch häufiger die Anbringung eines festen und sicheren Tabernakels auf dem Altare selbst als nothwendig erkennen lassen [3]). Sowohl für die tragbaren, als auch für die feststehenden Tabernakel behielt man die Form des Thurmes, sei es eines kleinen thurmähnlichen Tempelchens oder gethürmten Ciboriums, bei [4]). Ihre Befestigung erhielten sie am leichtesten durch die Verbindung mit der Retable. Als aber in der gothischen Zeit diese Retable eine grössere Ausdehnung erhielt, da mochte es der Würde des Sacramentes entsprechender

---

das Elfenbeinschnitzwerk eines Bamberger Codex der Münchener Bibliothek (siehe bei Förster, „Denkmäler der deutschen Kunst", Lief. 151 und 152, und bei Sepp, „Jerusalem und das hl. Land", 1. Bd. Titelbild), das offenbar ein viel älteres Bild zur Vorlage hatte; es erscheint hier die Grabkapelle als eine viereckige aedicula, über welcher ein kleiner, schlanker Rundbau, von 12 Säulen umgeben, sich erhebt, der mit einem Kuppeldache geschlossen wird. Ein Augenzeuge aus dem Jahre 600 n. Chr., Antonin der Martyrer, sagt, daß das Grabmal wie ein Kirchlein sich ausnehme, mit Silber bedeckt sei, und vor sich einen Altar habe. Ein grosses, goldenes Kreuz krönte die Spitze. Zur Zeit der Herrschaft der Franken wurde die durch die Muhamedaner abgebrochene Grabkapelle nach ihrer früheren Form aus Quadern hergestellt und mit Metallplatten bedeckt. Auf dem Thürmchen des darübergebauten Ciboriums erhob sich eine silberne Statue Christi des Auferstandenen (das heutige Grabtempelchen ist im modernen byzantinischen Style umgebaut). Vgl. Sepp, a. a. O. 1. Bd. S. 382 ff.

1) Viele Beispiele solcher suspensio, zumal aus französischen Kirchen, siehe in den „Studien über die Gesch. des christl. Altars" S. 59.

2) Wir fanden in romanischen Kirchen derartige Nischen, und zwar offenbar aus älterer Zeit, sowohl zur Seite des Altares, als auch rückwärts in der Höhe der Wand über dem Altare.

3) Im „Kirchenschmuck" 1864. Heft 2, S. 44 wird unsers Wissens zuerst auf eine bei Harduin. Coll. Conc. tom. IV. pag. 1939. n. 7. sich findende Constitution des Bischofes von Soissons aus dem Jahre 1198 hingewiesen: „In pulchriori parte Altaris cum summa diligentia et honestate sub clave sacrosanctum Corpus Domini custodiatur". — Auch die Vorschrift des 12. allgemeinen Concils (1215): „Statuimus, ut in cunctis ecclesiis Chrisma et Eucharistia sub fideli custodia clavibus adhibitis conserventur", ist gegen die freie Suspension gerichtet. Das Concil von Trier (1227) wiederholt die Vorschrift, und setzt bei: „Et in tali vase, quod cum ipso Sacramento non valeat leviter asportari", was wohl nur von einem Tabernakel, und zwar von einem auf dem Altare befestigten, verstanden werden kann. Hartzheim l. c. tom. III. pag. 527.

4) Das bekannte aedicula turrita, von König Arnulf († 899) an St. Emmeram in Regensburg geschenkt, ursprünglich vielleicht auch Reisealtar, jetzt in der reichen Kapelle zu

scheinen, den Tabernakel in die Nähe des Altares wieder als verschließbare Nische oder aber als selbstständiges Haus des im Sacramente gegenwärtigen Herrn, als „Sacramenthäuschen", zu verlegen [1]). Von nun an bildete sich die einfache Nische zu jenen oft so kunstvollen Wandschränken aus, welche nach unten und oben durch schönes symbolisches Bildwerk, an ihren Thüren aber durch äste- und blätterreiche Metallverzierungen geschmückt, eine ebenso sinnige als sichere Wohnung des Herrn abgaben [2]); der thurmförmige Tabernakel des Altares aber erhielt nunmehr an der Wand jene verticale Ausdehnung, die sowohl der Raum gestattete, als auch der Gedanke eines besonderen „Herrgottshäuschens", von selbst verlangte. Auch hier hat das eigentliche Behältniß fast immer die quadratische Form, Anlage und Bedachung des Altarciboriums, und ist mit zierlichem Metallwerk vergittert; es ruhet jedoch auf einem Unterbau von breiteren Dimensionen, oder auf einem schmäleren, schlank und mit einem Nodus aufsteigenden Fusse [3]), ähnlich dem eines tragbaren Gefässes, während nach oben reichgearbeitete Giebel und Baldachine, und der in mehreren Stockwerken sich erhebende Abschluß mit dem Bilde Christi des Gekreuzigten, oder des Herrn, wie er die heil. Wundmale zeigt, und mit all' den kleineren Figürchen von Engeln und Heiligen in niedlichen Kapellen das Bild des Thurmes Christi, der „Fronwalme" des Heiligen der Heiligen vollendet. Entsprechend angelegte Treppen, oft auch nur einige Stufen, führen zur Höhe des Tabernakels. Das Material, woraus diese nicht selten überaus kunstvollen Sacramenthäuschen gearbeitet wurden, ist meistens Stein [4]), nur in wenigen

München, ist 58 Cm hoch, und zeigt ganz die Form eines Altarciboriums, auf dessen erster Dachung sich thurmähnlich ein zweiter Ueberbau mit vier Säulchen und zierlichen Giebeln und Bildern erhebt. Es ist von Silber und vergoldet, und war einst reich mit Edelsteinen geschmückt.

1) Es ist diese Erklärung einer Aufbewahrungsart, welche von der gewöhnlicheren abweicht, gewiß richtiger und für den frommen Sinn jener Zeit ehrenvoller, als wenn auch darin eben nur so eine deutsche Eigenheit gesehen werden will.

2) Der frühen Uebergangszeit gehört der einfache, aber durch seine eigenthümliche Vierblattform bemerkenswerthe Schrank der Dorfkirche von Steinbach bei Bibra in Thüringen an (Abbild. bei Puttrich, „Denkmale der Bauk. des Mittelalters in Sachsen". Abth. II. Bl. 17.). Ein besonders schönes Sacramentarium ist der Wandschrank zu St. Sebald in Nürnberg aus dem Jahre 1315; eine Abbildung hievon siehe in Heideloff's „Ornamentik des Mittelalters". Heft 12. Taf. 3. Vgl. auch Heft 3. Taf. 8. daselbst. — Ein ähnlicher Wandtabernakel, wohl aus dem Jahre 1395, befindet sich in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg. — Siehe auch jenen in der Chorwand der St. Kunibertskirche zu Köln, abgebildet im „Organ für christl. Kunst", Jahrg. 1856. Nr. 6. und den der Wieskirche zu Soest in den „Studien u. s. f." Taf. 14.

3) Seltener sind die Sacramenthäuschen, die, ohne einen eigenen Unterbau, mit einer ihrer Seiten gleich in die Wand selbst eingefügt sind, wie jenes in der kathol. Kirche zu Dortmund.

4) Die schönsten Beispiele sind das Sacramenthäuschen im Ulmer Münster (1469), an 26 m hoch, dann jenes in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg von Adam Kraft (1496—1500), 19 m hoch. Zu den ältesten gehört wohl das zu St. Severin in Köln aus dem Jahre 1378.

Fällen Holz oder Metall[1]). So verbreitet nun diese Art der Aufbewahrung des Allerheiligsten fast drei Jahrhunderte hindurch zumal in Deutschland war, und obgleich kirchliche Vorschriften derselben keineswegs entgegentraten[2]), so scheint doch auch in Deutschland die andere Weise, nämlich auf dem Altare den Tabernakel aufzustellen, nie außer Uebung gekommen zu sein[3]); ja es begegnen uns früh Versuche, dem Allerheiligsten seinen Ehrenplatz auf dem Altare neben der Ikonia zu bewahren, indem man es als Centrum all des Heiligen, das um den Altar sich sammelt, erfaßte, und im Altarbaue zu behandeln strebte. Man stellte einen durch Form und kunstvolle Arbeit besonders hervorragenden Tabernakelbau, das Sacramenthäuschen von der Wand gleichsam wieder zurück in die Mitte des ganzen Baues, und ließ in verschließbaren

---

Ein reiches Verzeichniß der in Deutschland bekanntesten siehe bei Otte, „Handb. der kirchl. Kunstarchäologie“ 5. Aufl. Bd. I. S. 243--250.

1) Ein hölzernes, 11 m hohes, hat die Klosterkirche in Doberan, die Kirche in Pipping bei München, zu Weissenbach in Tyrol u. a.; eines aus Bronce, reich mit kleinen Statuen und Ornamenten ausgestattet, die Marienkirche zu Lübeck, vom Jahre 1479 (Abbild. im „goth. Musterbuch von Statz und Ungewitter“, Taf. 205—211); eines ganz aus Eisenblech getrieben, vom Jahre 1520, doch immer noch in edleren Formen, und einst in Farben und Gold gefaßt, 9,30 m hoch, findet sich zu Feldkirch in Tyrol, ist aber jetzt leider in eine Kanzel umgewandelt. (Abbild. in den „Mittheil. der k. k. Centralcommission“. Wien 1858. S. 162.).

2) Eine Synode zu Pölten (1274) bestimmt: „daß das Allerheiligste in mit Gittern verwahrten Mauernischen aufbewahrt werden solle, damit es vor Raub und Entweihung geschützt sei“. Die Synode zu Lüttich (1287): „Der Leib des Herrn soll an anständigem Orte auf dem Altare, oder in einem Wandschranke („super Altari vel in armariolo“) unter Verschluß sorgfältig bewahrt werden“. Hartzh. l. c. tom. III. pag. 690. Das Caerem. Ep. (lib. I. c. 12. n. 8.) bezeichnet den Ort: „In alio sacello vel loco ornatissimo“; der Orn. Eccles. (cap. 10. pag. 20.) schreibt, obwohl er die römische Sitte gut kennt und empfiehlt, doch auch vor: „Tabernaculum, seu locus ille, in quo vasculum seu ciborium reponendum est, ita sit constructus in muro vel columna . . . . .“

3) Das Rationale des Durandus kennt Altäre ohne irgend welchen Aufsatz, wie dieß aus dem von ihm noch angeführten Ritus (Lib. IV. cap. 35.), daß Diakon und Subdiakon hinter dem Altare stehend die Augen auf den Celebrans gerichtet halten sollen, hervorzugehen scheint; aber es redet auch öfter von Altären, auf deren hinterer Seite der Tabernakel stehe („tabernaculum sive locus super posteriori parte Altaris collocatus, in quo Christus propitiatio nostra, id est hostia consecrata servatur“. Lib. IV. cap. 1.), und sagt, daß dieß in manchen Kirchen der Fall sei („in quibusdam ecclesiis“. Lib. I. cap. 3.). Auch Concilienbeschlüsse der folgenden Jahrhunderte weisen öfter auf den Altar, als den würdigsten Ort der Aufbewahrung, wenn sie auch zumeist nur einen Ort verlangen, der „honestus“ und „eminens“ sei. Hiebei hatte man selbstverständlich tabernacula fixa im Auge; doch kommen noch hie und da turriculae der gothischen Zeit vor, z. B. das zierliche, durchbrochen gearbeitete, 4 m hohe Thürmchen aus Holz im Dome zu Brandenburg, und das aus Eisen geschmiedete in der Wenzelskapelle des Domes in Prag (Abbild. siehe im „Organ für christl. Kunst“, Jahrg. VII. Nr. 19.), beide aus dem 15. Jahrh. Ob sie aber wirklich bleibend auf den Altar oder nur zeitweise hingestellt waren, ist zweifelhaft; das Letztere ist das Wahrscheinlichste.

Schreinen die sonstigen Heiligthümer, welche auf dem Altare bleibend aufbewahrt werden wollten, oder das reiche Bilderwerk der Heiligen in kleineren Darstellungen und mit ausgesprochener Beziehung auf das heiligste Sacrament, also in untergeordneter Weise, an den Tabernakel wie zu einem Ganzen sich einigend herantreten [1]). Mit der Renaissance wendete man ohnehin auch in den Tabernakelbauten sich wieder mehr dem römischen Brauche zu, der von nun an, und besonders als die Frequenz der hl. Sacramente und die feierlichen Expositionen sich allenthalben vermehrten, auch in Deutschland der herrschende wurde [2]). Die Frage aber, in welcher

---

1) Als eine Annäherung des gothischen Tabernakels an den Altar erkennen wir die im 14. Jahrh. hie und da vorkommende Sitte, ein mehrstöckiges Sacramenthäuschen an Stelle eines Mittelfensters im Presbyterium, also gerade mitten über dem Altare, der freistand, anzulegen. Auch die Diöcese Regensburg hat ein solches Beispiel aufzuweisen in der ehemaligen Pfarrkirche Höhenberg (siehe S. 175.). Doch schon aus demselben Jahrh. hat sich ein Muster eines Altares erhalten, in welchem der Tabernakel organisch mit dem Bilderwerk vereiniget erscheint. Es ist der ehemalige Hochaltar der grossen Cisterzienserkirche zu Marienstadt im Westerwalde, jetzt im Museum zu Wiesbaden. Der Tabernakel ist in drei Stockwerke getheilt, davon das unterste zur Aufbewahrung von hl. Reliquien, das mittlere für das Ciborium, das obere, ein auf schlanken Säulchen ruhender Baldachin (im Hintergrunde mit einer plastischen Darstellung der Krönung Mariä), für die Exposition dient; an den Tabernakel, der so den vorzüglichsten Platz einnimmt, schließen sich links und rechts Nischen mit Heiligenbüsten an, welche durch gemalte Flügel gedeckt werden können. (Nähere Beschreibung siehe im „Kirchenschmuck“ 1867. Heft 1. S. 10—13.). Wohl das herrlichste Werk dieser Art ist der nun restaurirte Sacramentshochaltar in der St. Martinskirche zu Landshut, aus dem Jahre 1424. Es ist ein Flügelaltar, durchaus von Stein gebaut, nur bis zu den Fenstern sich erhebend, aber höchst zierlich und sinnig auf der Vorder- und Rückseite, auf Rahmen und Predella mit Figuren geschmückt, die auf das Opfer und das heiligste Sacrament bezügliche Spruchbänder tragen. In der Mitte des Ganzen erhebt sich der Tabernakel mit baldachinartiger Schlußpyramide, darin auch das schöne Crucifix des Altares seine Stelle gefunden. Der Bau ist besonders auch auf der Rückseite, welche den Zugang zum Tabernakel und gleichsam den eigentlichen Sacramentsaltar bildet, mit grosser Sorgfalt geziert. Für die feierliche Aussetzung wurden von rückwärts die vorderen Gitterthüren geöffnet und das Allerheiligste in den Tabernakel nach vorne gestellt. (Siehe Sighart, „Geschichte der bild. Künste u. s. f.“ S. 507—510, woselbst besonders die gutgewählten Inschriften in deutscher Sprache zu beachten; dann „Kirchenschmuck“ a. a. O. S. 13—15, und die Abbildung selbst sammt Beschreibung in „Neue Folge“ 1880. Heft 12. Taf. 73. 74.). — Ein anderer Altar, in welchem der Tabernakel als Centrum des Aufbaues behandelt ist, befindet sich in der St. Maternuskapelle des Kölner Domes. Er ist zugleich in den Seitenschreinen für Aufbewahrung von hl. Reliquien eingerichtet, und können dieselben zweimal, also mit doppelten Flügeln geschlossen werden, so daß ein grosser Reichthum bildlicher Darstellungen sich abwechselnd dem Beschauer darbietet. (Siehe die nähere Beschreibung im „Kirchenschmuck“ Jahrg. 1858. Heft 11. S. 67—70.). Auch der Steinaltar über dem Grabe der hl. Walburga in Eichstätt hat in der Mitte des Bilderaussatzes einen schöngearbeiteten höheren Tabernakel.

2) Es findet sich seit dem 17. Jahrh. schwerlich ein neuer Hochaltar, der nicht seinen Tabernakel hatte; die bisher gebrauchten Wandschränke und Sacramenthäuschen wurden leer gelassen,

Weise der Tabernakel auf dem Altare mit dem übrigen Bilderwerke entsprechend seiner Bedeutung und organisch sich verbinden könne, vermeinte die Kunst der Renaissance dadurch zu erledigen, daß sie entweder den Tabernakel, ausgeziert mit jeglicher Pracht, allein auf den Altar stellte, und den ganzen übrigen Hochbau von diesem völlig getrennt und selbständig aufführte, oder aber den Tabernakel inmitten des allesüberragenden Aufbaues einfügte. Daß hiemit diese Frage nicht gelöst sei, wird um so einleuchtender, wenn wir noch all jene unwürdigen Einrichtungen der Tabernakel zum Drehen, zum Aufspringen ihrer Thüren mittelst eines geheimen Druckes, oder gar zur Herabführung der Monstranze durch verborgene Maschinerieen u. dgl. beachten, Einrichtungen, welche eher Alles, als eine Lösung der Aufgabe nahe bringen konnten. Wie sehr diese durch die Leistungen der Renaissance auf dem Gebiete des Altarbaues erschwert worden, zeigen die mehr oder minder hievon beeinflußten und daher auch nicht selten mißlungenen Tabernakelaltäre der neueren Zeit. Ja, es mochte gerade darum am zweckdienlichsten erscheinen, wieder den Gebrauch und Bau des Sacramenthäuschens der gothischen Zeit zu empfehlen[1]). Mit dem nunmehr ausgesprochenen Gebote aber, den Tabernakel durchaus an keinem Orte, als in Mitte des Altares selbst anzubringen, tritt jene Aufgabe mit neuem Ernste an die Kunst heran, und werden wir über ihre Lösung einige praktische Winke im nächsten Paragraphen geben.

In der Diöcese Regensburg war es wie anderwärts älteste Sitte, das Allerheiligste entweder in Wandschränken oder aber in den Altären selbst aufzubewahren. Der alte Dom zeigt jetzt noch die allem Anscheine nach ursprünglichen Pastophorien auf beiden Wandflächen vor der Apsis; das eine auf der Evangelienseite ist weniger tief, und wohl für das Allerheiligste, das auf der Epistelseite geräumiger, und für die hl. Oele und andere Heiligthümer bestimmt. Das bedeutendste Werk, das aus frühester Zeit sich erhalten, ist jedoch das oben bereits aufgeführte Ciborium Arnulfs[2]). Der jetzige Dom hat auf der Evangelienseite noch die ursprünglich (1275) angelegten zwei Armarien für das heiligste Sacrament und die hl. Oele, ganz einfache Wandvertiefungen. Solche Wandschränke aus frühgothischer und späterer Zeit befinden sich noch viele in der Diöcese, z. B. zu St. Leonhard und St. Aegyd in Regensburg, zu Kirchberg bei Eggenfelden, in Ufterling u. a. O. Die ehemalige Pfarrkirche Höhenberg (jetzt Filiale der Pfarrei Langenerling) besitzt einen sehr interessanten steinernen Tabernakelbau an der östlichen Chorwand hinter dem Altare. Auf einem Kragsteine, 1,50 m über den Boden, erhebt sich derselbe in drei Stockwerken, von denen das mittlere durch eine Gitterthüre geschlossen und mit Giebeln

---

und vielfach, wie das des Domes zu Köln (1766), schonungslos abgebrochen. Papst Benedikt XIV. konnte in seiner Constit. „Accepimus" vom 16. Juli 1746 die Aufbewahrung des Allerheiligsten auf dem Altare schon als „vigens disciplina" bezeichnen.

1) Selbst die Concilien der neuesten Zeit, z. B. jenes von Köln (1860) nahmen wieder Bezug auf dieselben, und stellten ihren Gebrauch neben jenen der Tabernakel auf den Altären: „Tabernaculum seu scrinium pro Ss. Eucharista asservanda sive in Altari positum sive extra illud in turri sacramentali" .... Pars II. tit. II. cap. 30.

2) Siehe S. 171. Anmerk. 4.

gekrönt ist, das obere horizontal mit einer Zinnenbekrönung abschließt. Er gehört seinen Formen nach in das 14. Jahrh. In Oberdorf bei Abbach befindet sich (jetzt im sog. Seelenhause) ein Altar, mit kleinem steinernen Tabernakel auf ziemlich hoher Stufe; darüber an der ebenfalls steinernen, fast 1,50 m grossen, in der Mitte überhöhten Retable Maria mit dem göttlichen Kinde, rechts von ihr St. Joseph, einer der anbetenden drei hl. Könige und ein Diener, der eine Krone hält, links die zwei anderen hl. Könige; die Figuren im Hochrelief weisen auf den Anfang des 15. Jahrh. Ein sehr zierliches gothisches Sacramenthäuschen an der nördlichen Chorseite hat die Kirche St. Jakob zu Plattling (Taf. XIV. 1.). Auf einer Säule ruht der eigentliche Tabernakel, von einem hübschgearbeiteten und weitvortretenden Baldachin überdacht; in der oberen Abtheilung befinden sich Heiligenfiguren. Dieses schöne Werk der Steinmetzkunst trägt die Jahreszahl 1515. Ein anderes ist in der Kirche zu Aunkofen bei Abensberg; ein wenn auch in späterer Zeit durch Zuthaten umgestaltetes, aber großartig angelegtes und hohes zu St. Jakob in Straubing, nunmehr gut wiederhergestellt; ein kleineres zu St. Rupert in Regensburg. Wohl unter die schönsten Werke dieser Art gehört aber das Sacramenthäuschen des Domes zu Regensburg. Es wurde durch Roritzer im Jahre 1493 nach der Stiftung des Domherrn Georg von Preising ausgeführt. Das Piedestal, ganz in Weise des Fusses eines tragbaren Gefässes, mit Schaft und Nodus, gedacht, ist 2,20 m hoch; ein eisernes, vergoldetes Gitter schließt den 1,30 m hohen und 0,73 m breiten Tabernakel, der von einem reichen Baldachin bekränzt wird, und über welchem etwas später noch weitere drei Stockwerke mit Strebepfeilern und Bögen, Heiligen und Engeln bis zur Höhe von 15 m aufgerichtet worden sind. Im letzten Stockwerke ist ein schönes Bild des Gekreuzigten angebracht, und darüber eine hoch aufstrebende Fiale mit der Kreuzesblume [1]). Tabernakel aus der Zeit der Renaissance finden sich besonders in den grösseren Klosterkirchen immerhin sehr beachtenswerthe, so in Waldsassen, in Rohr u. a.

§ 39.

Praktische Bemerkungen für Altarbauten.

Wie schwierig es sei, Altarbauten herzustellen, die den Anforderungen der Liturgie und der Kunst in gleicher Weise entsprechen, mag die Erfahrung sattsam darthun; und auch die Resultate eingehender Studien und mannigfacher Prüfung in neuester Zeit sind noch immer nicht ausreichend, um daraufhin erschöpfende und für Alles gleichgeltende Regeln geben zu können. Es mögen daher hier nur einige Bemerkungen

1) Eine gute Abbildung dieses Sacramenthauses findet sich in Schuegraf's Geschichte des Domes Bd. II. Taf. 1 eine kleinere bei v. Walderdorff l. c. S. 28. — Noch immer wird hie und da auch ein hölzernes Sacramenthäuschen in der St. Vituskapelle des Stiftes zur Alten Kapelle in Regensburg aufgeführt. Es ist dasselbe jedoch ein verschliessbares (neu restaurirtes) Flügelaltärchen, 1,80 m hoch, in seinem mittleren Theile mit einem pyramidalen Schlusse versehen, auf den beiden Flügeln im Innern mit je zwei Bildern, der hl. Katharina, Agnes, Barbara und Margaretha, bemalt. Einst stand es, wie noch das Bild der Einweihung am Gewölbe der Kapelle selbst beweist, auf dem Altare, und schloß die altehrwürdige Statue Mariä mit dem Jesukinde in sich.

stehen, welche dazu dienen werden, wenigstens manche Fehler zu vermeiden, die in der Behandlung des Altartisches, des Altaraufsatzes, und insbesondere des Tabernakelaufsatzes, hie und da vorkommen [1]).

1. Es ist höchste Zeit, daß dem eigentlichen Altare, dem Altartische, wieder grössere Sorgfalt zugewendet werde, auf daß nicht die Hauptsache als Nebensache erscheine. Wo immer möglich, stelle man darum wieder Altartische von Haustein her. Kann der Unterbau nicht reicher durch Steinmetzarbeit geziert werden [2]), so wähle man einfachere romanische oder gothische Säulen und Pfeiler als Träger [3]), oder schmücke die ausgemauerten Zwischenräume mit Malerei [4]), oder bekleide sie mit ornamentirten Steinplatten [5]), oder begnüge sich mit dem so schlichten und doch schönen gothischen Stabwerke, zwischen welchem Füllungen von blossem Haustein oder von reinverputztem Mauerwerk sich legen [6]), oder führe den ganzen Unterbau von glatten, regelmässig gefugten Hausteinen auf [7]). Darüber aber trachte man eine möglichst grosse Mensa von einem fein polirten Steine [8]) zu erhalten; — eine solche Mensa ist das Schönste am Altare. Und man baue diese Altartische stets so, daß sie consecrirt werden können; — ein consecrirter fixer Altar ist das Ehrwürdigste in einer Kirche. Altäre von einfacheren Formen mögen mit Antipendien oder mit reicheren Holzumkleidungen verhüllt werden [9]); aber es sollen diese letzteren das richtige Auflegen der Hände auf den consecrirten Altar nicht hindern [10]).

---

1) Vgl. auch die im Rottenburger „Archiv für christliche Kunst", Jahrg. 1883, Nr. 1 ff. enthaltenen praktischen Aufsätze über den Bau des Altars, noch immer das Beste dieser Art.

2) Reicher gearbeitete Altartische siehe auf Taf. VI. 3. 5. und den des neuen Altares in der Pfarrkirche zu Geltolfing, Diözese Regensburg, auf Taf. VII. (vgl. unten S. 184. Anm. 4.).

3) Siehe Taf. VI. 1.

4) Siehe Taf. VI. 7. 8.

5) Derartige Steinblenden an Altären waren früher öfter gebraucht. Ueber ihre Beschaffenheit geben am besten die zu St. Ursula in Köln von einem Altare aus dem Jahre 1224 noch erhaltenen zehn Steinplatten Aufschluß. Sie sind 87 Cm hoch, 60 Cm breit und 12 Mm dick. Der Grund ist blau, mit goldenen Rosetten geziert, die Figuren (die hl. Apostel) sind in Temperafarben gemalt, das Ganze faßt ein breiter rother Streifen ein. Vgl. Organ f. christl. Kunst, Jahrg. 1858, Nr. 7. S. 73—74.

6) Siehe Taf. IX. X. XII. (der steinerne Altartisch des neuen Hochaltares zu Wörth an der Donau, Diözese Regensburg).

7) Siehe Taf. V. VIII. XI.

8) Mensen von Marmor sind nur für ganz trockene Kirchen anzurathen.

9) In Renaissancekirchen finden sich öfter Altäre, welche mit Stuckmarmor verkleidet sind. Diese Arbeiten sind vielfach nicht ohne Werth, und sollen daher bei Restaurationen nicht, wie das oft geschieht, nur gewaschen und gefirnißt oder gar mit Oel angestrichen, sondern sorgfältig neugeschliffen werden.

10) Siehe oben S. 145 Anmerk. 4.

2. Hinsichtlich der Altaraufsätze im Allgemeinen werden vorzüglich folgende Punkte im Auge zu behalten sein:

a) Der Altartisch soll durch das, was immer auf denselben gestellt werden mag, nie beeinträchtigt werden. Bis zu einer Tiefe von 58 Cm hat derselbe immer frei zu bleiben, so daß erst in diesem Abstande von der Fronte die Leuchterstufe, oder auch mehrere Stufen, ihren Platz erhalten[1]). Für umfangreichere Aufsätze erscheint es besser, einen eigenen, jedoch mit der Mensa verbundenen Unterbau von Stein herzustellen[2])

b) Man sehe darauf, daß das Kreuz allzeit eine hervorragende Stelle einnehme[3]). Da ferner der Aufsatz vornehmlich aus der Bilderretable seine Entfaltung gewonnen hat, so ist bei einfacheren Altären gerade darauf wieder zurückzugehen, und auch bei reicheren ihre Schönheit und ihr Werth mehr in der Mannigfaltigkeit und geistvollen Zusammenstellung des Bilderwerks zu suchen, als in zierlicher Architektur, die zunächst doch nur die Bedeutung der Umrahmung hat. Darin liegt eben der Vorzug der Flügelaltäre, daß sie bilderreich sind.

c) Wie bei dem Neubaue einer Kirche schon im Grund- und Aufrisse die Stellung der Altäre zu berücksichtigen kömmt[4]), so ist anderseits bei deren Ausführung der bauliche Raum in jeder Weise zu beachten. Es ist z. B. äußerst störend, wenn Seitenaltäre oft mehrere Fuß in der Breite über den Triumphbogen hereintreten, so daß vom Hauptaltare aus das Auge immer auf die unschönen Rückverschaalungen derselben treffen muß[5]); oder wenn durch den überhohen Aufsatz des Altares ein Fenster, ja selbst die ganze Architektur des Chores verdeckt wird. Man lasse doch einmal diese Kolosse von Altarbauten. Ein würdiger Altartisch, und darauf das zum hl. Opfer zunächst Nothwendige, in entsprechender Sorgfalt hergestellt; dazu etwa noch die Wand über dem Altare und seine Umgebung mit Malerei geziert; oder eine Retable von Stein, Holz, Metall, Seide, mit Bildwerk geschmückt, auf der Mensa, und darüber das Kreuz; oder ein einfacher, mehr umrahmender architektonischer Auf-

---

1) Wenn diese Stufen mit dem ganzen Aufsatze so verbunden sind, daß sie nicht entfernt werden können, so müssen die Kreuze auf der zu consecrirenden Altarplatte selbstverständlich vor den Stufen sichtbar und für die Salbung erreichbar angebracht werden.

2) Siehe Taf. VII.

3) Das Kreuz soll übrigens auch nicht so hoch stehen, daß der celebrirende Priester nur mit Mühe zu demselben aufschauen und zuletzt nicht anders sich helfen kann, als indem noch ein zweites kleineres Kreuz irgendwo am Altare angebracht wird.

4) Wie bereits einmal gesagt, richtet sich nach der nöthigen Grösse des Altares die ganze Choranlage in Breite und Tiefe; ebenso ist besonders auch die Höhe vom Boden auf bis zur Fensterbank schon gleich im Plane so zu berechnen, daß der beabsichtigte Altaraufbau nicht das Fenster wieder größtentheils verdecken muß.

5) Auch die Uebereckstellung von Altären ist, abgesehen von den hiedurch sich bildenden Schmutzwinkeln, stets im Widerspruche mit der Architektur.

bau; oder ein kleinerer Flügelschrein, — eine solche Anordnung würde auch jetzt in den meisten Fällen für Seitenaltäre nicht bloß genügen, sondern überdies die vorhandenen Mittel mehr der Hauptsache zuwenden. Auch bei Hochaltären ist es angemessener, statt bis ans Gewölbe reichender künstlicher Aufbauten solche von mässiger Höhe in den eben bezeichneten Formen, welche eine so vielfach wechselnde Behandlung zulassen, auszuführen, die Fenster jedoch wieder mit Glasgemälden zu versehen.

d) Den Styl des Altaraufsatzes betreffend, so richtet sich derselbe nach dem der Kirche. In romanischen oder Renaissancekirchen mit gothischem Presbyterium behandelt man dieses am füglichsten als selbstständigen Bautheil auch bezüglich der Einrichtung. In gothischen Kirchen mit romanischem Presbyterium wird für dieses am besten eine Altarform der romanischen Zeit gewählt, welche auch späterhin beibehalten und angewendet wurde, z. B. die ausgebildetere Retable, und in grösseren Bauten besonders das Ciborium. In gothischen oder romanischen Kirchen mit Renaissancepresbyterium richte man sich durchweg nach dem Style der Kirche selbst, und baue die Altäre demnach im gothischen oder romanischen Style. In einer Kirche des Renaissance- oder eines neuen Styles nehme man für neue Altäre entweder Muster aus der älteren christlichen oder auch romanischen Zeit zur Grundlage, oder copire einen würdigeren und bescheidenen Altarbau der Renaissancezeit selber [1]. In jedem Style nämlich lassen sich Altäre ausführen, die den Vorschriften der Liturgie entsprechen. Gleichwohl soll auch die historische Entwicklung des Altarbaues hinsichtlich der ganzen Anlage und der einzelnen Formen nicht unbeachtet bleiben. Der reiche Bilder- und Flügelaltar kann nicht für die Basilika und die romanische Kirche gewählt werden, während anderseits der einfachste Altar einer gothischen Kirche nicht jener inneren, einheitlichen Durchführung entbehren darf, zu welcher der Altarbau gerade in der gothischen Zeit fortgebildet worden ist. Eben um dieser höheren, künstlerischen Bildungsfähigkeit wegen ziehen wir die Constructionen und Formen des gothischen Styles bei Altären nicht minder wie bei den Kirchenbauten allen anderen vor.

e) Das Material, es mag nun Stein oder Holz oder Metall verwendet werden, soll allzeit solid, und die Behandlung seiner Natur entsprechend sein. Darum sehe man zunächst auf Dauerhaftigkeit [2], und schließe auch hier die Surrogate aus [3].

1) Neue Entwürfe im Renaissance- oder Rococostyle entbehren fast immer jener Lebendigkeit und Freiheit, welche an besseren älteren Originalen ansprechend wirken kann.

2) Bei vielen gothischen Altären aus neuer Zeit wird mit Recht der Vorwurf der Gebrechlichkeit erhoben. Wir haben rein architektonische Altaraufsätze von 6 M Höhe gesehen, daran der Leib der größten Fiale kaum 36 Mm Stärke erlangte! Statt ganze kleinere Architekturtheile aus Einem Stück zu schneiden, klebt man jede kleine Krappe, jedes Kreuzblümchen eigens an! Statt gutes, altes Holz zu nehmen, verläßt man sich bei dem schlechteren auf die ohnehin zudeckende Fassung! u. dgl.

3) Um Anderes zu übergehen, so ist es z. B. hie und da gebräuchlich worden, die kleineren Krappen ꝛc. aus Zinn zu gießen, zu vergolden, und dann zu befestigen!

Man trage die Formen der Steinarchitektur nicht in ihrer Strenge und Massenhaftigkeit auf Altäre von Holz über, so daß sie gleichsam von selbst steinfarbenen Anstrich begehren, noch muthe man dem Steine die Geschmeidigkeit des Holzes zu. Daß auch der Metallarbeit, zumal wenn reichere Mittel vorhanden, für Altaraufsätze wieder ein grösseres Feld geboten wird, ist in vieler Beziehung empfehlenswerth [1]).

3. Da der Tabernakel fortan nur auf dem Altare, und zwar in den meisten Kirchen nur auf dem Hochaltare, anzubringen sein wird, so ist auch über die Construction von Altaraufsätzen mit Tabernakeln im Besonderen Mehreres anzuführen.

a) Vor Allem gebührt hienach dem Tabernakel eine weit höhere Auszeichnung, als dieß vielfach bei neuen Altarbauten der Fall ist. Der Sacramentsaltar ist nicht bloß Tisch des heiligsten Opfers, und nicht bloß die Stätte des geheimnißvollen Lebensverkehrs zwischen der triumphirenden und irdischen Kirche, sondern er ist zugleich die bleibende Wohnung Christi unter uns, der Thron Gottes auf Erden, und schließt so am besten alle Momente des Opfers Christi in sich. Wie aber in der kirchlichen Anschauung, ebenso läßt sich auch in der künstlerischen Ausführung diese Einheit sehr gut festhalten; ja wir glauben, daß gerade im Sacramentsaltare die Entwicklung des Altarbaues überhaupt ihren vollkommensten Abschluß finde. Darum soll der Tabernakel unter dem übrigen auf dem Altare stehenden Zubehör zum hl. Opfer, und besonders unter dem Bilderwerke nicht erdrückt und verdeckt, sondern gleichsam als Centrum desselben möglichst hervorragend behandelt sein. Er kann z. B. nicht als Basis für die Statue des Patrones der Kirche dienen; vielmehr sollten sämmtliche Bilder in ihrer Auswahl, Stellung, Grösse u. dgl. in möglichste Beziehung und Unterordnung gegen den Tabernakel aufgefaßt erscheinen. Es ist dieses um so nothwendiger, da in den meisten Fällen der Sacramentsaltar zugleich der Ort der feierlichen Aussetzung des Allerheiligsten ist, und hiebei alles Bildwerk noch mehr in den Hintergrund treten soll.

b) Was nun diese Exposition selbst betrifft, so mag in kleineren Kirchen ein und derselbe Tabernakel zur Aufbewahrung des heiligsten Sacramentes und zugleich für die Aussetzung desselben dienen. Zu dem Ende ruht der Tabernakel auf einem kleinen Unterbau, so hoch, daß das ausgesetzte Allerheiligste von den Gläubigen gut gesehen werden kann. Der Tabernakel im Innern muß dann groß genug sein, um zugleich die Monstranze und das Ciborium bergen zu können. Die Aussetzung kann hiebei in doppelter Weise geschehen. Es wird nämlich die zweiflügliche

---

1) Der Altaraufsatz auf Taf. VII. ist ganz von schönem Kupfer getrieben, vergoldet und emaillirt. — Ueber die Vorzüge von Metallaltären siehe gute Bemerkungen in „Kirchenschmuck", Neue Folge. (1874.) Heft 3. 4. 5. — Ueber „Die kirchlichen Metallarbeiten" überhaupt, Material, Bearbeitungsart, siehe die eingehenderen Artikel im „Archiv für christliche Kunst 1898, Nr. 6 ff.

Thüre[1]) geöffnet und die Monstranze in den Vordergrund des offenen Tabernakels gestellt; ein schöner seidener Vorhang hinter der Monstranze verbirgt das Innere des Tabernakels. Oder es wird die Monstranze herausgenommen, und vor die etwas tiefer liegende und geschlossene Tabernakelthüre gestellt. In diesem Falle bildet das Aeußere des Tabernakels in der Fronte eine Art von Vorbau, so daß das eigentliche Behältniß zurücktritt, und für die Exposition ein besonderer überdeckter Raum oder Thron vorhanden ist[2]). Fast immer aber, und zumal in grösseren Kirchen, wird es zweckdienlicher sein, über dem Tabernakel, darin das Ciborium bewahrt wird, noch einen eigentlichen Thron für die Aussetzung sich erheben zu lassen. Doch sollte dieser nicht so hoch angebracht sein, daß man auf die Mensa des Altares steigen muß, um das Allerheiligste zu exponieren. Der Thron kann entweder gleichfalls verschließbar oder beständig offen[3]) sein. Drehtabernakel sind, so praktisch sie auch für den ersten Blick erscheinen, nicht zu billigen[4]). Ein beweglicher Thron, bestehend aus Baldachin

1) Es können die Thürflügel auch so eingerichtet werden, daß sie zurückgeschoben werden können, was jedoch füglich nur bei rundgeformten oder sehr breit angelegten Tabernakeln geschehen kann. Auch ist durch Schwinden oder Schwellen des Holzwerkes bei solcher Einrichtung, selbst wenn die Thüren von Eisen gefertigt sind, mancherlei Störung zu befürchten.

2) Ungeeignet ist es, das Allerheiligste, es sei nun in der Monstranze oder auch im Ciborium — das ohnehin nie außer dem Tabernakel exponirt werden sollte — auf den oben flach abschließenden Tabernakel zu stellen, oder gar auf ein Brettchen, das oben am Tabernakel herausgezogen werden kann.

3) Das Altarkreuz bildet den schönsten Schluß über dem Aussetzungsthrone. Sollte es aber in solcher Höhe vom celebrirenden Priester nicht mehr bequem gesehen werden können, so mag dasselbe auch in dem Hintergrunde dieses offenen Thrones seinen Platz erhalten; das Allerheiligste wird dann vor das Kreuz gestellt. Passender möchte es sein, das Crucifix nicht in dem Expositionsorte selbst, sondern im Vordergrunde desselben, oder noch besser auf einer Console außer dem Throne anzubringen, und dasselbe bei Gelegenheit der Expositio ganz zu entfernen. Es ist dieses nicht gegen die Rubriken; denn auf die Frage: „Cum Ss. Sacramentum expositum est, debetne in Altari collocari Crux, etiam post tempus Sacrificii?" antwortete die S. C. R. 2. Sept. 1741: „Etsi decretum hujus S. C. de anno 1707 praecipiat, quod in Altari, ubi est publice expositum Ss. Sacramentum, tempore Sacrificii, Crux de more collocetur, non est tamen in viridi observantia, et Patriarchales ecclesiae Urbis oppositum servant; supervacaneum enim adjudicant Imaginis exhibitionem, ubi Prototypus adoratur. Et hac de causa Instructio pro Oratione quadraginta horarum Clementis XI., Benedicti XIII., et Clementis XII. summorum Pontificum jussu edita, sub silentio praeterit, an locanda removendave sit hujusmodi Crux, linquens quemlibet in sua praxi."

4) Es ist sicherlich unwürdig, das Allerheiligste im Kreise zu drehen; es ist ferner unmöglich, einen Tabernakel, der sich ohne Hemmung drehen soll, so genau zu schließen, daß nicht Staub und Ungeziefer eindringe; es ist die innere Abtheilung desselben gegen die Bretterverschaalung der Rückseite des Altares gekehrt, und damit auch das heiligste Sacrament, so lange es darin aufbewahrt wird; endlich ist dieser innere Raum unzugänglich, und kann nie gereinigt werden! — Schon oben (S. 175) wurde auf das ebenso Unwürdige von Maschinerieen zum

und Behängen von weißem Seidenstoffe über einen eisernen oder hölzernen Gerüste, oder auch eigens von Metall oder Holz gefertigt, der dann je nach Bedürfniß seinen bestimmten Platz auf dem Altare erhält, mag zwar für besondere Fälle gut anwendbar sein; allein es wird nur selten gelingen, denselben ohne auffallende Störung des Ganzen einzufügen, und ist es daher bei Neubauten von Altären immerhin den Anforderungen der Kunst entsprechender, den Aussetzungsthron, wo er nothwendig, in den Zusammenhang des ganzen Altaraufsatzes constructiv aufzunehmen.

c) Als Grundform für den Tabernakel ist die des geschlossenen Altarciboriums allen anderen vorzuziehen[1]); sie hat die beständige Tradition, die Leichtigkeit der Anknüpfung an vorhandene Muster jedes Styles, und die Fähigkeit der mannigfachsten Entwicklung für sich. In der Mitte der Rückseite des Altares baut sich über einem mässig hohen Sockel[2]) ein auf vier Säulen oder Pfeilern ruhendes kleines Ciborium auf, von allen Seiten geschlossen und nach vorne mit Thürchen versehen, nach oben aber ebenfalls in Weise der Altarciborien horizontal oder mit Giebeln oder in thurmähnlicher Weise gekrönt. Soll auch für die Exposition ein eigener Raum hergestellt werden, so bildet der untere Tabernakel die kräftig und breiter construirte Basis, auf der sich leichter und in zierlicheren Formen das eigentliche Altarciborium oder Sacramentsthürmchen erhebt und nach den Vorbildern der verschiedenen Style seinen mehr oder minder reichen Abschluß findet. Im gothischen Style erscheint der Tabernakel in seiner Ausgestaltung als das auf den Altar übertragene Sacramentshäuschen.

d) Hinsichtlich des übrigen Altarapparates ist besonders für die Leuchter das Nöthige vorzusorgen. Zwei Leuchterstufen sind bei Tabernakelaltären sehr zu empfehlen, auch wenn leuchtertragende Engel, oder Haken zum Einhängen entsprechender mehrarmiger Leuchter, an den Seiten des Aussetzungsthrones angebracht sind[3]). Das Bilderwerk kann mehr oder minder reich mit dem Tabernakelbau zu Einem Ganzen

---

Auf- und Abnehmen der Monstranze bei der Expositio hingewiesen; auch die S. C. R. hat unter dem 7. Juli 1877 sich hiegegen ausgesprochen.

1) Es soll damit die runde Form, z. B. eines thurmartigen Tempels, nicht ausgeschlossen sein. Für einzeln stehende Tabernakel, und besonders im Renaissancestyle, möchte gerade diese Form gut verwendbar erscheinen. Auch läßt sie eine ausreichende Höhenentwicklung zu, so daß zugleich für die Exposition durch die Anbringung eines zweiten Stockwerkes, das entweder offen oder von der Seite und rückwärts geschlossen ist, und auf sechs oder acht Säulen sich erhebt, gesorgt werden kann. Es ist jedoch hiebei Acht zu haben, daß nicht ein solcher Tabernakel mit seiner runden Vorderseite zu tief in die Mensa hineinreiche.

2) Auf daß eine niedere Kanontafel vor demselben Platz habe, und nicht bei jedesmaliger Oeffnung der Tabernakelthüre entfernt werden muß.

3) Wie oft findet man Sacramentsaltäre, auf denen außer der Mensa kein Plätzchen für die vorgeschriebene Zahl der Leuchter, für Blumen u. dgl. sich findet, und die daher kaum aufgestellt, von Meßnerhänden schon jämmerlich zerbohrt werden mußten, um daran nur hie und da ein eisernes Leuchterchen mehr einstecken zu können!

sich verbinden. Die einfachste Form ist die der Retable, aus welcher der Tabernakel in der Mitte vortritt. Sie kann in einer oder in zwei Abtheilungen übereinander [1]), nämlich in Parallele mit den beiden Tabernakeln, angelegt, und flach oder in Nischen, mit gradliniger oder mit Giebelbekrönung ausgeführt werden [2]). Für romanische Tabernakelaltäre insbesondere ist diese Form die traditionellste und lebensfähigste [3]). Für Altäre gothischen Styles geben die noch erhaltenen älteren Muster, von denen wir einige oben namhaft gemacht [4]), durchaus praktische Vorlagen, um an sie wieder anzuknüpfen. Die stylgemäß fortgebildete Retable in ihren verschiedenen Formen, und selbst in der des Flügelschreines auf beiden Seiten des Tabernakels [5]) bildet stets den Grundgedanken für die Conception solcher Altarwerke. Die Ikonia auch noch in der Mitte über dem Tabernakel emporzuführen, es sei nun in statuenreichen architektonischen Aufbauten oder als mittlerer Flügelschrein, wird nur in äußerst wenigen Fällen gebilliget werden können [6]).

e) Die kirchliche Vorschrift der Anwendung eines Conopeums ging außer Italien weniger in die Praxis über. Gleichwohl wäre ihre Beachtung bei manchen Tabernakelbauten möglich. Bei solchen nämlich, welche für sich allein auf dem Altare stehen, und in den Formen des älteren christlichen oder auch des romanischen und Renaissancestyles erbaut sind, hat diese zeltartige Umhüllung keine Schwierigkeit [7]). Bei jenen Tabernakeln aber, welche nicht freistehen, und welche im gothischen Style ausgeführt sind, möchte der kirchlichen Vorschrift genügt sein, wenn der untere Tabernakelbau so konstruirt wird, daß an den Seiten und vorne reiche und stylgemäß verzierte Vorhänge, zum Vor- und Wegziehen eingerichtet, angebracht werden können [8]).

f) Was den Baldachin über dem Sacramentsaltare betrifft, so wäre durch Herstellung von Ciborien der Wille der Kirche in jeder Weise erfüllt. Auch steht der Wiedererbauung solcher Ciborien durchaus kein praktisches Bedenken entgegen; freilich muß der ganze Chor schon in seiner Anlage für einen derartigen Hochbau berechnet sein. Innerhalb desselben ist Raum genug für bescheidene Ausführung einer jeden

---

1) Im letzteren Falle bildet die untere vor der etwas zurückstehenden höheren zugleich eine Leuchterstufe. (Vgl. Taf. VII. a ist die unterste Leuchterstufe, b der Platz über der ersten Retable.)

2) Siehe Taf. VII.

3) Auch für Renaissancealtäre wird es am sichersten sein, hiebei stehen zu bleiben.

4) Seite 174, Anmerk. 1.

5) Siehe oben S. 174. — Und Taf. XII.

6) Es wäre dieses etwa in ganz grossen gothischen Kirchen mit Kapellenkranz und mit Fenstern, die oft erst in einer Bodenhöhe von dreißig und mehr Fuß beginnen, anzuwenden, da hiebei der Tabernakel deßungeachtet eine sehr hervorragende Ausbildung gewinnen kann.

7) Der Ornat. eccles. cap. 26. sähe das Conopeum sogar bei Sacramenthäuschen gerne angewendet, und gibt (auf Seite 53 der deutschen Uebersetzung) eine Zeichnung hievon.

8) An der Vorderseite müßte der Vorhang getheilt und so befestiget sein, daß er während des heiligen Opfers ganz zurückgeschoben und die Tabernakelthüre leicht geöffnet werden kann.

Form des Tabernakels und Altaraufsatzes, und was hier an reicherem Bildwerk mangeln mag, wird die Malerei an den Wänden und in den Fenstern hinreichend ersetzen. Wo der Altar an der Wand sich befindet, und ein mittleres Chorfenster nicht angelegt worden, kann auch ein schwebender oder an der Wand befestigter, und dem Style des Altares conform gearbeiteter Baldachin angebracht werden. Wenigstens sollte der kleine Baldachin über dem Aussetzungsthrone nirgends fehlen. Derselbe kann entweder durch die ciborienähnliche Form des Thrones oder der Nische selbst, oder aber in der Weise, wie das bei älteren Tabernakeln öfter wahrgenommen wird, durch eine weitere, vortretende, reiche Umkrönung der Nische gebildet werden [1]).

4. Von Altarbauten der neuesten Zeit, welche wenigstens in Vielem für das bisher Gesagte eine Anschauung geben können, haben wir auf Taf. VII. einen Tabernakelaltar romanischen, und auf Taf. XII. einen solchen gothischen Styles aufgenommen [2]). Unter den Altarentwürfen, welche veröffentlicht worden, glauben wir als Muster jene vorziehen zu sollen, welche in den „Gothischen Einzelheiten" von V. Statz [3]) enthalten und fast durchweg nach den oben dargelegten Grundsätzen gearbeitet sind.

---

1) An Renaissancetabernakeln findet sich sehr oft die Nische für die Exposition mit geschnittenen oder in Metall getriebenen Drapperieen, die oben zu einem kleinen Baldachine sich vereinigen, ausgeziert, wie z. B. an dem silbernen Altare des Regensburger Domes.

2) Ersterer ist der schon oben (S. 177 und 180) erwähnte Hochaltar der Pfarrkirche in Geltolfing bei Straubing. Ueber der aus schönem Kalksteine gearbeiteten Mensa erhebt sich auf einem eigenen Unterbaue der von Kupfer getriebene, vergoldete und emaillierte Aufsatz. Die Mitte bildet der Tabernakel für das Ciborium (Grundriß c.), durch eine reich emaillirte Doppelthüre geschlossen, und die leere Expositionsnische (e), vor welcher (d) gewöhnlich das Altarkreuz stehet. In der Höhe des unteren Tabernakels erhebt sich über einer Leuchterstufe (a.) die erste Retable mit den getriebenen Figürchen der zwölf Apostel, darüber und etwas zurücktretend (b.) links und rechts von dem Aussetzungsthrone ein zweiter Aufsatz mit je drei Nischen für die Figuren der schmerzhaften Mutter und des hl. Johannes sowie für Reliquien-Büsten und Gefäße (g.). Ein reichverziertes Doppeldach schließt diesen Aufsatz in seiner ganzen Tiefe nach oben mit einem zierlichen Kamme ab, ähnlich den Reliquienschreinen des Mittelalters. In seiner Höhe reicht er bis zum Anfange der mit Glasgemälden geschmückten Chorfenster. Er ist ein Werk des Silberarbeiters Harrach sen. in München. — Der Zweite (Taf. XII.) ist der frühere Hochaltar der Pfarrkirche in Wörth an der Donau bei Regensburg. Auch er hat zwei ciborienähnliche Tabernakel, einen unteren, verschließbaren (d.), und einen oberen, offenen (c.) mit dem Kreuze, der im Thürmchen endet und darin das Bild Christi des Auferstandenen zeigt. Der untere Tabernakel ist zwischen die Leuchterstufe (a.) und der zur Predella umgebildeten Retable mit Reliquiennischen (b. b.) eingefügt, während auf beiden Seiten des Expositionsthrones eine mit diesem gleich hohe obere Flügelretable in je drei Nischen (e.) mit Heiligen und Engeln sich anschließt. Die Figuren, die Spruchbänder der Engel, die Gemälde und Reliefs auf den Flügeln beziehen sich sämmtlich auf das allerheiligste Sacrament. Da der gothische Chor der Kirche auffallend breit bei geringer Höhe gebaut ist, so bestimmte sich hienach die Form dieses ganzen Altares.

3) Herausgegeben von Chr. Claesen, Liege und Leipzig, 1867. Da das Werk in 8 Abtheilungen zerfällt, nämlich: Abth. I. und II. Altäre, III. Monumente in Stein, IV. Chöre,

§ 40.

Kreuze.

1. „Auf daß dem opfernden Priester im Anblicke des Kreuzes das Leiden Christi, davon die hl. Messe das lebendige Bild und die wesenhafte Vergegenwärtigung ist, immer wieder ins Gedächtniß gerufen werde“ [1]), steht das Kreuz auf dem Altare.

2. Die Kirche bestimmet ebendarum:

a) Dieses Kreuz muß das Bild des Gekreuzigten tragen [2]).

b) Ein kleines Kreuz mit dem Bilde des Gekreuzigten, auf den Tabernakel gestellt, oder an dessen Thüre befestigt, genügt nicht, sondern es muß ein eigenes, grösseres Crucifix so zwischen den Leuchtern gestellt werden, daß Priester und Volk dasselbe leicht und bequem zu sehen vermögen [3]).

c) Es sei das Kreuz so hoch, daß sein Untersatz die Höhe der nächststehenden Leuchter erreiche, das ganze Kreuz selbst aber über die Leuchter mit dem Bilde des Gekreuzigten emporrage [4]). Jedoch soll es immer mit der Grösse des Altares passend und gefällig übereinstimmen [5]).

Orgeln u. s. f., V. Holzschnitzereien, VI. Metallarbeiten, VII. Glasfenster, VIII. Wandmalerei, so citiren wir immer die Abtheil. und die laufende Nummer der Tafel in derselben. Man vergleiche z. B. die Entwürfe für Hochaltäre mit Tabernakel und Expositionsthron Abtheilung I. 1. 2. 11. 13. 16. 18. 21. Abth. II. 1. 2. 9. 12. 16. 17. 19. 20., mit Bilderflügeln Abth. I. 6. 10. 14. für Seitenaltäre Abtheilung I. 3. 7. 8. 9. 22. 24., und es wird die praktische Bedeutung dieser Entwürfe für die Ausführung von Altarmensen und Aufbauten sowohl der einfachsten als der reichsten Form unschwer erkannt werden. Andere Muster siehe im „Kirchenschmuck“, Neue Folge, z. B. (1873) Heft 2. Taf 12. (Rom. Hochaltar), (1874) Heft 4. Taf. 26. (Goth.), (1875) Heft 5. Taf. 36–38. (Goth. Hochaltar für die Dominikanerkirche zu Regensburg), (1877) Heft 7. Taf. 41 u. 42 (Goth.), Taf. 43. (Frühgoth. Tabernakelaltar), (1878) Heft 9. Taf. 54. 55. (Rom. Ciboriums-Hochaltar), (1882) Heft 14. Taf. 86. (drei frühgoth. Seitenaltäre), Taf. 87. (Flügelaltar mit Tabernakelbau), Heft 15. Taf. 91. (spätgoth. Flügelaltar), Heft 16. Taf. 101 (mit Tabern. goth.), Heft 17. Taf. 103. 104. (Flügelaltar mit Tabern. goth.), Taf. 105. 106. (Renaissance-Hochaltar und zwei Seitenaltäre), Heft 18. Taf. 116. (Flügelaltar spätgoth.), Heft 20. Taf. 123. (Kleiner Flügelaltar. goth.), Taf. 124. (Frühgoth. Hochaltar), Heft 21. Taf. 129. 130. (zwei kleine Renaiss.-Altäre), Heft 22. Taf. 135. 136. (zwei Renaiss.-Seitenaltäre), Heft 23. Taf. 142. (Spätgoth. Flügelaltar), Heft 124. Taf. 151. (Goth. Hochaltar), Taf. 152. (Kl. Flügelaltar, goth.).

1) Siehe oben Seite 152. Anmerk. 3.

2) Miss. Rit. celebr. Missam, tit. II. nr. 2: „Sacerdos .... Altari, seu imagini Crucifixi desuper positae profunde se inclinat“. — Caerem. Ep. lib. I. cap. 12. nr. 16: „Altaria habeant .... Crucem cum imagine Crucifixi“.

3) S. C. R. 16. Jun. 1663 in u. Rossan. 17. Sept. 1822 in u. Dubior. — Bened. XIV. in Const. „Accepimus“ 16. Jul. 1746. Bullar. (ed. Prat. tom. XVI. pag. 111.).

4) Caerem. Ep. l. c. nr. 11.

5) S. Carol. Borrom. Instr. supellect. l. II. pag. 624.

d) Wenn sich im Aufbaue des Altares ein gemaltes oder geschnitztes Crucifix ohnehin als Hauptbild befindet, so bedarf es eines zweiten Kreuzes nicht[1]).

e) „Wenn nicht eigene Processionskreuze vorhanden sind, so soll der untere Theil des Altarkreuzes in eine Spitze auslaufen, damit es auch für Processionen und andere kirchliche Verrichtungen von seinem Untersatze leicht abgenommen werden kann. Dieses Processionskreuz soll dann eine Stange haben, die hinlänglich fest sei, und geziemend bemalt“[2]).

f) Hinsichtlich des Materials sei das Altarkreuz von Silber oder aus anderem edlen Metalle, oder aber von vergoldetem Kupfer, und wo auch dieses nicht möglich, von Holz, gemalt und vergoldet[3]).

g) Neben dem schöneren Kreuze für Processionen, besonders wenn hiezu jenes vom Altare gebraucht wird, sollen in grösseren Kirchen auch einfachere Tragkreuze vorhanden und können diese für Leichen schwarz gemalt sein[4]).

h) Solche eigentliche Tragkreuze auf einer Stange (cruces hastatae) dürfen Sodalitäten von Laien bei öffentlichen Bittgängen und Leichen nicht gebrauchen[5]); bei Leichen von unschuldigen Kindern bedient sich die Kirche nur eines gewöhnlichen Kreuzes ohne Stange[6]).

3. Ueber die künstlerische Ausführung der Kreuze in den verschiedenen Zeiten möge hier noch Folgendes stehen[7]). Aus den zahlreichen Nachrichten über Kreuze der älteren und romanischen Zeit ergiebt sich, daß dieselben nicht selten von grossem Umfange und von außerordentlicher Pracht gewesen seien[8]). Sie waren

1) „Dummodo Crucifixus in majori tabula vel pictus vel celatus primum locum obtineat prae ceteris omnibus, quae in eadem tabula exprimuntur.“ Bened. XIV. l. c.

2) Instr. supellect. l. c.

3) Caerem. Ep. l. c. nr. 16: „Crucem argenteam, vel ex aliquo metallo, aut cupro aurato.“ — Instr. supellect. l. c.: „Materia, si minus aliquando ex aurichalco, pretiosiorive metallo, ex ligno esse poterit, picto decenterque inaurato.“ Idem Ornat. eccl. cap. 72. pag. 130.

4) „Aliae quoque duae vel tres habeantur, quae fidelium corporibus humandis tantum usui erunt, quae parvis sumtibus ex ligno, nigro colore infecto, fieri possunt.“ Ornat. eccl. cap. 72. pag. 130.

5) S. C. R. 12. Sept. 1840 in u. Capuan. (dum Sodalitates in publicis supplicationibus funeribusque ducendis Vexillum nullo obductum velo, vel etiam hastatam Crucem gestabant).

6) „Praecedente Cruce, quae sine hasta defertur.“ Rit. Rom. Ordo sepell. parvulos.

7) Ueber das Bild Christi am Kreuze siehe Seite 118 ff.; über die Behandlung des Kreuzes im Altarbaue selbst Seite 145. 150. 152 ff.

8) So opferte nach dem Lib. Pontif. (in vita Vigilii P. pag. 206.) Belisar dem hl. Petrus zu Rom ein hundert Pfund schweres goldenes Kreuz, mit den kostbarsten Edelsteinen besetzt; und von jenem des Papstes Leo III. siehe oben S. 152. Anmerk. 4.) wird ausdrücklich bemerkt: „Mirae magnitudinis.“ Vgl. auch P. Beissel „Verwendung edler Metalle zum Schmucke

entweder gegossen, oder wohl meistens von Holz und mit Platten von edlem Metall bekleidet [1]), die dann mannigfach verziert werden konnten, als mit Edelsteinen oder Glasflüssen, mit Email und getriebener Arbeit, mit Inschriften und Figuren. Die Form war fast durchweg, auch bei Processionskreuzen, die lateinische, das ist jene mit grösserem Längsbalken. Die Enden der Balken erhielten anfänglich viereckige, später auch kleeblattförmige Ansätze, darin Engel, die vier Evangelisten oder ihre Symbole. Die Rückseite der romanischen Kreuze, zumal der kleineren, ist ebenfalls oft sehr zierlich gravirt. Kreuze, aus Elfenbein geschnitten, sind seltener erwähnt [2]). Auch der Fuß oder das Postament, in welches das Kreuz eingesenkt wird, war in der romanischen Zeit vielfach mit grossem Reichthum und plastischem Schmucke hergestellt, und mußte besonders die Thiersymbolik, wie wir bei den Leuchtern sehen werden, hiefür reiches Ornament bieten. Die Kreuze der gothischen Zeit sind in Hauptform und Details mehr constructiv behandelt; ihre Enden haben das Kleeblatt oder die heraldische Lilie, und nicht selten sprossen daraus auch noch andere stylisirte Blätter oder Früchte, sinnbildend die Gnaden und Früchte des Erlösungstodes Christi. Von romanischen wie gothischen Kreuzen haben viele sich bis auf unsere Zeit erhalten; wir nennen von den ersteren das Lotharkreuz im Münster zu Aachen, dann vier im Stiftsschatze zu Essen [3]), und eines zu St. Moritz in Münster [4]), von letzteren zwei schöne Processionskreuze,

---

der römischen Kirchen vom 5. bis 9. Jahrh." in „Zeitschr. f. christl. Kunst" Jahrg. XI. S. 331 ff., 357 ff.

1) Mehrere Beispiele aus dem Lib. Pontif. siehe bei Schwarz und Laib „Studien u. s. f." S. 32. — Berühmt war das grosse aus Cedernholz gefertigte Kreuz im Dome zu Mainz; es war mit Goldplatten belegt und mit den kostbarsten Edelsteinen geschmückt, und das überlebensgrosse, zerlegbare Christusbild von reinstem Golde, während zwei Rubinen die Augen füllten. Binterim, „Denkwürdigkeiten" Bd. IV. Th. 1. S. 536. In die Augen edlere Steine zu setzen, war schon bei Griechen und Römern Uebung; auch Papst Silvester schenkte (lib. Pontif. in vita S. Silv. tom. I. pag. 172) in die Constantinische Basilika eine Statue des sitzenden Erlösers in Lebensgrösse, mit 4 Engeln; alle hatten in den Augen „gemmas alabendenas". Auch der hl. Gundekar von Eichstädt schenkte seinem Dome ein Kreuz, an Gold 280 Kronen und 5 Mark Silber werth, und mit unschätzbaren Edelsteinen bedeckt, 1655 leider in eine Lampe verwandelt. Sighart, „Gesch. der bildenden Künste in Bayern", S. 126.

2) Im Dome zu Bamberg hat sich, wohl aus Heinrich des Heiligen Zeit, noch ein solches erhalten, das an zwanzig Pfund wiegt.

3) Eine Abbildung von einem derselben siehe bei Otte, „Handb. der kirchl. Kunstarchäol.", 5. Aufl. S. 154.

4) Es zeigt dasselbe ober dem Haupte Christi die segnende Hand und darüber in dem länglicht erweiterten Ende des Balkens den Kreuzestitel; auf dem Querbalken links und rechts von Christus das Alpha und Omega und in den Enden je einen Engel; unter den Füssen des Herrn stehet ein zweihenkeliger Kelch und darunter Noah in der Arche, in dem Ende aber Adam und Eva. Die Rückseite hat in getriebener Arbeit das Lamm mit der Kreuzesfahne und die Symbole der vier Evangelisten.

nämlich zu Gemona in Friaul aus dem 14. Jahrh.[1]) und zu St. Columba in Köln aus dem 15. Jahrh.[2])

Die Diözese Regensburg hat auf den Altären verschiedener Kirchen noch so manche Kreuze, welche, wie für die religiöse Verehrung, so auch für die Geschichte der Kunst, von hoher Wichtigkeit sind. Unter denen aus Holz seien erwähnt das Kreuz in der südlichen Apsis der Kirche zu St. Emmeram, berühmt durch das Wunder an dem blinden heiligen Romuald (10. Jahrh.), das grosse romanische Altarkreuz zu St. Jakob in Regensburg mit den nebenstehenden Statuen der seligsten Jungfrau und des heiligen Johannes, das aus Obermünster stammende, grosse, spätromanische Kreuz im südlichen Seitenschiffe der Kirche St. Jakob, das Kreuz in der St. Salvatorskapelle, und jenes im Kloster zum hl. Kreuze zu Regensburg, dann das grosse Altarkreuz im nördlichen Seitenschiffe zu St. Peter in Straubing[3]), das gothische Kreuz an dem Triumphbogen der Pfarrkirche in Dingolfing u. A. Ein kleineres romanisches Processionskreuz mit zierlich durchbrochenem Knopfe erhielt durch Bildhauer Eberhard in München der Dom zu Regensburg; Niedermünster besitzt ein grösseres Processionskreuz aus gothischer Zeit, welches in den vier Endmedaillons der Vorderseite die Symbole der Evangelisten, auf der Rückseite aber ebenfalls vier symbolische Darstellungen eingravirt zeigt, nämlich: den Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blute nährt, den Phönix, der verjüngt sich aus der Asche erhebt, den Löwen, der mit seinem Hauche am dritten Tage den Jungen das Lebenslicht gibt, endlich den alternden Adler, der in die verjüngenden Fluthen sich taucht, lauter Bilder der Liebe und des Lebens in Jesus dem Gekreuzigten; schön gravirte Laubornamente zieren die Balken selbst. Ein fast ganz ähnliches, und ebenfalls in den Anfang des 14. Jahrh. gehöriges Processionskreuz befindet sich zu St. Jakob in Straubing. Von den kostbaren Reliquienkreuzen des Domes weiter unten.

4. Muster verschiedener Kreuze siehe noch bei Reichensperger „Fingerzeige“ auf Taf. XVIII; in Bock's „heiliges Köln“ auf Taf. III. Fig. 11. Taf. IX. Fig. 35. 36. und 37; im „Kirchenschmuck“ Jahrg. 1864 Heft 2. S. 63. Beil. 5, 1—8, und Heft 4. S. 63. Beil. 5. Neue Folge Heft 19. Taf. 121. (rom. Altarkreuz), Heft 20. Taf. 129. (rom.), Heft 24. Taf. 156. (rom.); in Statz' „Goth. Einzelheiten“ Abtheil. V. 25. Vortragskreuz (spätgoth.) in „Zeitschr. f. christl. Kunst“ Jahrg. IX. S. 165. Auch die Altarkreuze auf Taf. VII. und XII. unseres Buches sind nach älteren Originalen entworfen worden.

§ 41.

Leuchter.

1. Die Kirche gebraucht bei ihrem heiligen Opfer und bei fast allen gottesdienstlichen Verrichtungen das Licht, nicht etwa bloß um die Finsterniß zu erhellen, sondern

1) Abbild. siehe in den „Mittelalterl. Kunstdenkmalen des österreich. Kaiserstaates“ Bd. II. S. 91. Taf. XVIII.

2) Eine Abbild. bei Dr. Fr. Bock, „das heilige Köln“, Leipzig, Weigl, 1858. Taf. XX. Fig. 77.

3) Jetzt für den neugebauten romanischen Hochaltar verwendet.

vornehmlich des Symboles wegen. Sie sieht im Lichte das Bild Dessen, der Licht vom Licht, das Licht der Welt, die Sonne der Gerechtigkeit ist, Jesu Christi; das Bild seines erleuchtenden Wortes, seiner erlösenden Gnade, seiner sich selbst verzehrenden Opferliebe; das Bild unseres Glaubens, unserer Hoffnung, unserer Liebe; endlich das Bild jenes Lichtes der Glorie in der himmlischen Kirche, die der Sonne nimmer bedarf. Es versteht sich also von selbst, daß die Kirche auch die Lichtgefäße, als Leuchter, Lampen u. s. f. unter gleicher Symbolik faßt, und die kirchliche Kunst sie darnach zu bilden und zu zieren hat.

2. Wir stellen auch hier vorerst die wichtigeren kirchlichen Verordnungen, und zwar zunächst über die Altarleuchter, dann aber auch über die sonstigen Lichtgefäße zusammen.

a) Die Altarleuchter (candelabra) haben ihren Platz auf dem Altare selbst, nicht an der Wand oder überhaupt außer demselben [1]).

b) Die Zahl derselben ist sechs, und für kleinere Altäre, wenn darauf nicht feierlich celebrirt wird, vier oder zwei [2]). Es können jedoch auch mehr als sechs Leuchter auf den Altar gestellt werden; nur müssen die vorgeschriebenen sechs Altarleuchter ihre Stellung behalten, und können nicht durch mehrarmige Leuchter ersetzt werden [3]).

c) Hinsichtlich des Materials sollen „die Altarleuchter, wenn sie nach den Vermögensverhältnissen nicht von Gold gemacht werden können, wenigstens von Silber sein für den festlichen Gebrauch, so daß sie sowohl durch die Gattung des Metalls, wie durch die Arbeit mit dem Kreuze auf dem Altare übereinstimmen“ [4]). Für den täglichen Gebrauch können sie aus Messing, Kupfer oder Zinn sein, aus Holz nur in den ärmeren Kirchen, und dann wenigstens geziemend bemalt [5]).

d) Was ihre Form betrifft, so sei „der Fuß des Leuchters rund, oder besser

1) Caerem. Ep. lib. I. cap. 12. nr. 11: „In planitie Altaris“. — S. C. R. 16. Sept. 1865 in u. Cameracen. „Requiriturne absolute, ut super Altare collocentur candelabra ad Missam celebrandam? Et potestne tolerari usus antiquus, pro Missa privata duorum candelabrorum hinc et hinc parieti Altare fere tangenti infixorum?“ Resp. „Affirmative, et contrarius usus etsi antiquus, cum sit contra legem, abolendus erit“.

2) Miss. Rom. Rit. celebr. tit. IV. n. 4: „Incensat Altare, ter ducens thuribulum aequali distantia, prout distribuuntur candelabra, a medio ejus usque ad cornu Epistolae“. — Caerem. Ep. l. c.: „Adsint candelabra sex“. Ibid. n. 16: „Cetera Altaria habeant quaelibet duo saltem candelabra“.

3) S. C. R. 16. Sept. 1865 in u. Cameracen.: „Parochus quidam pro sex candelabris hinc et hinc in utroque Altaris latere collocandis duo candelabra septiformia ad instar candelabri Mosaici posuit. An tolerari possit talis rubricis et usui derogatio?“ Resp. „Negative“.

4) Instr. supellect. l. c. pag. 624. Cf. Caerem. Ep. lib. I. cap. 12. n. 11.

5) Ibid. et Ornat. eccles. cap. 76. pag. 133. Für den Charfreitag bemerkt das Caerem. Ep. lib. II. cap. 25. n. 2. ausdrücklich: „Et haec (candelabra) non sint argentea“.

dreieckig, auf daß er mit dem des Kreuzes möglichst zusammenstimme; er sei aber so weit und fest, daß der Leuchter in keiner Weise umfallen könne, auch wenn eine schwerere oder längere Kerze aufgesetzt wird". „Der Schaft, durch die Sculptur in richtiger, geziemender und heiliger Weise geformt und geziert, steige allmählig sich verengend, und bis zu jener Höhe auf, welche die Höhe des Altares und der Kirche erfordert". „Obenauf um die längliche Spitze sei die runde Schale, um das Wachs aufzufangen"[1]). „Die sechs Leuchter sollten übrigens nicht gleich hoch sein, sondern von jeder Seite her gegen die Mitte des Altares zu gleichsam stufenweise aufsteigen, so daß die dem Kreuze zunächst stehenden die höchsten sind"[2]). Das Kreuz dürfen sie nicht überragen[3]).

e) Der sogenannten Sanctusleuchter sollten bei dem Hochaltare zwei, bei den Nebenaltären einer stehen, und zwar sechs oder sieben Spannen von der untersten Stufe des Altares entfernt, und sollten ihre Kerzen bei der heiligen Wandlung brennen. Sie können von Metall oder auch von Holz sein[4]).

f) Den Altarleuchtern ähnlich sind jene für die Akolythen (ceroferaria), doch so bequem eingerichtet, daß sie leicht und geziemend getragen werden können[5]).

g) Ein Candelaber in Form eines Triangels (candelabrum triangulare), darauf fünfzehn Kerzen bis zu einem Pfunde aufgesteckt werden können, ist für die drei Tage der Charwoche erforderlich, derselbe soll von Holz, und stark und groß genug sein[6]). Die Arundo für die dreigezackte Kerze soll kein gewöhnlicher Stock, sondern, wenn nicht ein eigentliches Rohr, doch rohrförmig, etwa zehn Spannen hoch sein, und kann mit Blumen und Bändern verziert werden, ohne daß jedoch das Rohr ganz verdeckt wird[7]).

h) Der Leuchter für die Osterkerze, dieses so vielseitige Symbol des vom Tode Auferstandenen, soll ein eigener sein, kräftig gebaut, und vor anderen Leuchtern ausgezeichnet[8]).

---

1) Instr. supellect. l. c.

2) Caerem. Ep. l. I. c. 12 n. 11. — Ornat. eccles. cap. 50. pag. 94. — Juxta Caerem. Ep. candelabra in Altari ponenda non sint omnino inter se aequalia. In tota dioecesi Briocensi sunt omnino inter se aequalia. Quaeritur, utrum hoc praescriptum Caerem. Ep. ea de re sit rigorose tenendum?" Resp. „Adductam causam a praescriptione Caerem. observanda excusare". S. C. R. 21. Jul. 1855 in u. Briocen.

3) Siehe oben § 40 Nr. 2. c.

4) Ornat. eccles. cap. 53. pag. 98. (cf. Miss. Rom. Rubr. gen. tit. XX.).

5) Gavant. Thesaur. sacr. rit. Append. de mensur. propr. etc.

6) Rubr. Brev. Rom. in Coena Dom. — Caerem. Ep. lib. II. cap. 22. u. 4.

7) Miss. Rom. Sabb. Sanct. — Caerem. Ep. l. c. cap. 27. n. 1. — De Herdt, Sacr. Liturg. Praxis. Ed. 7. P. 5. nr. 50.

8) „Cereus paschalis ponendus est super distincto candelabro in plano posito a cornu Evangelii." S. C. R. 14. Jun. 1845 in u. Maceraten.

i) Auch Laternen zum Gebrauche, wenn das hl. Sacrament getragen wird, sollen vier angefertiget werden; „sie seien aus vergoldetem und gemalten Holze, oder aus dünnem Eisenblech. In ihnen sollen Fensterchen angebracht sein, welche mit durchsichtigem Horn[1]) geschlossen sind . . . . . Damit sie aber hoch getragen werden können, sollen sie auf Stangen von sechs Fuß Höhe befestiget sein“[2]).

k) „Die Lampen, welche in jeder Kirche vorhanden sein sollen, werden entweder einzeln gebraucht, oder vereinigt zu Lampadarien (lampadarii pensiles), immer aber in ungerader Zahl. Ein solcher Lampenträger soll hängen vor dem Hochaltare, und wenigstens drei Lichter haben, jener vor dem Sacramentsaltare aber wenigstens fünf. Vor den übrigen Altären können einzelne Lampen angebracht werden. Bei Altären, welche Ciborien haben, kann man auch in diesen ringsumher Lampen hängen“[3]). Es dürfen keine Lampen über der Mensa des Altares selbst zu hängen kommen, auf daß jede Beschmutzung derselben vermieden werde[4]). Sowohl einzelne Lampen als auch Lampadarien vor dem Allerheiligsten sollen ihren Platz vor dem Altare, in der Richtung vor dem hl. Sacramente haben, und so hoch gehängt sein, daß sie die Vorübergehenden nicht hindern[5]). Nach dem hl. Carl Borromäus seien die Lampen vor dem Allerheiligsten entweder von Gold oder Silber oder auch Messing, je nach der Würde der Kirche, und sollen inwendig ein Gefäß von Glas haben zur Aufnahme des Oeles und Dochtes. Hinsichtlich der Form ist besonders zu billigen jene früher gebräuchliche länglichte (schiffchenförmige), wobei die Lampe nach unten und oben sich erweiterte, in der Mitte aber sich verenge und in einem Nodus zusammenlaufe, und am obersten Rande an drei Kettchen von demselben Metalle befestiget hänge. Die Lampadarien, auf welchen mehrere hängende Lampen ruhen, seien kreisrund gefertiget, fast thurmähnlich etwas in die Höhe geführt, und aus vielen Delphinen bestehend, welche die Lampen tragen[6]).

l) Es soll aber in der Kirche nur Wachs von den Bienen, und Oel, und zwar vegetabilisches Oel gebrannt werden, theils wegen der Reinheit. theils wegen der symbolischen Bedeutung dieser Stoffe. Besonders das Oel in der Lampe, die vor dem Allerheiligsten brennt, soll reines Olivenöl sein, und nur, wo solches nicht zu haben, darf anderes, jedoch so weit möglich vegetabilisches Oel, mit Erlaubniß der

---

1) Oder dauerhaftem Glase.

2) Instr. supellect. lib. II. pag. 635.

3) Caerem. Ep. lib. I. cap. 12. n. 17.

4) S. C. R. 3. Apr. 1821. Decr. Gen. cf. not. Gardellini.

5) Instr. fabr. cap. 18. pag. 576. — Ornat. eccles cap. 15. pag. 35: „E regione ipsius tabernaculi, in ea distantia, ut sacerdotem accedentem vel recedentem non impediat.“ — Cf. S. C. R. 22. Aug. 1699 in u. Ordin. Capuc.

6) Instr. fabr. l. c.

Bischöfe gebraucht werden[1]). Die Kerzen müssen von weißem, lauterem und unverfälschtem Wachse, von entsprechender Höhe und Stärke, ganz und reinlich sein[2]). Kerzen von gewöhnlichem, ungebleichtem Wachse sind für das Todtenofficium besonders bestimmt[3]). Für den Altar wenigstens sollen, dringende Nothfälle ausgenommen, Kerzen aus anderen Stoffen, Stearin, Parafin, Erdölwachs u. dgl. nicht gebraucht werden[4]); Gaslichter aber sind durchaus verboten, und nur behufs ausgiebigerer Beleuchtung geduldet[5]). Das Nämliche gilt vom Gebrauche des elektrischen Lichtes, wobei jedoch ausdrücklich jeder theatralische Effekt mißbilliget wird[6]).

m) Die Leuchter und Lampen sollen allezeit reinlich und blank gehalten

---

1) Analect. jur. Pontif. Ser. I. pag. 1427. — S. C. R. 9. Jul. 1864: „Utrum attentis difficultatibus et ecclesiarum paupertate, oleo olivarum substitui possint alia olea, quae ex vegetabilibus habentur, ipso non excluso petroleo?“ S. C. R. „semper sollicita, ut etiam in hac parte, quod usque ab Ecclesiae primordiis circa usum olei ex olivis inductum est, ob mysticas significationes retineatur“ . . . . . resp.: „Generatim utendum esse oleo olivarum; ubi vero haberi nequeat, remittendum prudentiae Episcoporum, ut lampades nutriantur ex aliis oleis quantum fieri possit vegetabilibus“. Im Jahre 1869 hat die S. C. R. neuerdings erklärt, daß auch zur Beleuchtung der Kirchen Petroleum nur in Noth, und auch da nur nach dem Ermessen der Bischöfe gebraucht werden dürfe.

2) Miss. Rom. De defect. tit. X. 1: „Possunt etiam defectus occurrere in ministerio ipso; si aliquid ex requisitis ad illud desit: ut . . . . si non adsint luminaria cerea“. — Ornat. eccles. cap. 75. pag. 132: „Candelae omnes sint ex pura cera, justae et consuetae longitudinis et crassitiei, integrae et mundae.“ — Bei den jetzt so vielfach vorkommenden Vermischungen des Wachses mit Surrogaten, ist es sehr gerathen, zeitweise dasselbe geradezu chemisch untersuchen zu lassen, und das Resultat zu veröffentlichen.

3) Caerem. Ep. lib. II. c. 10. n. 2: „Remotis albis apponantur ex cera communi“.

4) S. C. R. 16. Sept. 1843 in u. Massilien: „Consulantur Rubricae“. — Die Frage über die Zulässigkeit von Stearinkerzen siehe ausführlichst behandelt in zwei der S. C. R. unterbreiteten Gutachten (Corresp. de Rome 1850. ed. II. pag. 139—150 und pag. 197. Abgedruckt in Mühlbauer, Decreta authentica Congreg. S. R. Monach. 1867. Pars II. sub v. Stearina. pag. 132—145. und in seiner Schrift „Geschichte und Bedeutung der Lichter“. Augsb. 1874. S. 198 ff. Ueber den Stoff des Wachses.), darauf hin die S. C. R. am 7. Sept. 1850 erklärte: „Nihil innovetur.“ Gardellini zu § 6. n. 2. der Instr. Clement. glaubt, daß die über die bestimmte Zahl noch verwendeten Lichter, also bei außergewöhnlichen Anlässen, nicht gerade von Wachs sein müssen. Für die Missionen, wenn Wachs und Oel nicht zu haben wäre, ist durch die S. C. R. 7. Sept. 1850 Sacr. Miss. in Ocean. der Gebrauch der sog. bougies à l'etoile gestattet worden.

5) S. C. R. 8. Mart. 1879 in u. Novarc.: „An super Altari, praeter candelas ex cera, tolerari possit, ut habeatur etiam illuminatio ex gaz (ad majorem splendorem obtinendum), vel an usus praedictus prohiberi debeat?“ Resp.: „Negative ad primam partem; affirmative ad secundam“. (Ex ead. Secret. 13. Apr. 1883.)

6) S. R. C. 4. Jun. 1895: „Utrum lux electrica adhiberi possit in ecclesiis?“ Resp.: „Ad cultum, negative; ad depellendas autem tenebras ecclesiasque splendidius illuminandas, affirmative; cauto tamen, ne modus speciem praeseferat theatralem.“

werden[1]). Es gilt dieß ganz besonders auch von den Schnüren oder Kettchen, an denen die Lampen aufgehangen und die vom Oele öfter sollen gereiniget werden. Auch der Boden unter der Lampe ist durchweg rein zu halten[2]).

3. Von den ersten Zeiten des Christenthums an werden im kirchlichen Gebrauche Lampen und Leuchter erwähnt[3]), und sämmtliche im Laufe der Jahrhunderte durch die Kunst so mannigfach und reich gestalteten Lichtgefässe lassen auf diese beiden Grundformen sich zurückführen. Sie sind nämlich entweder stehende oder hängende, Leuchter oder Lampen.

Die Leuchter (candelabra, ceroferaria, cereostata, phari) der ersten christlichen Zeit waren schon wegen ihrer Stellung vor oder neben dem Altare von hervorragender Grösse, bestimmt, hohe Kerzen aus Wachs zu tragen, und den römischen Prachtcandelabern nachgebildet[4]). Auf festem, meist triagonalem und in Thiertatzen ausgreifendem Fusse erhob sich ein schlanker, säulenartiger Träger oder Schaft und stützte die weite Schale, in deren Mitte der eiserne Dorn die Kerze trug. Wie aus dem Pontifikalbuche hervorgeht, waren diese Leuchter oft von kostbarem Metalle, Gold oder Silber, oder von Kupfer und Erz mit silberner Zier gefertiget[5]);

1) Ornat. eccl. cap. 50. pag. 93. — „Licetne lampadem ardentem coram Ss. Sacram. velo cooperire praecavendi humoris causa? item candelabra Altaris aurata, sive intra sive extra oblationem sacrosancti Sacrificii?“ S. C. R. 16. Sept. 1865 in u. Cameracen. resp.: „Affirmative ad primam partem; ad secundam: posse tolerari exceptis diebus solemnibus“. — Reinlichkeit der Kirche macht übrigens solche Vela unnöthig. (Vgl. S. C. R. 12. Sept. 1857, mitgetheilt in den Analect. Jur. Pontif. 1858. p. 338. Mühlbauer l. c. P. IV. sub v. Velo.)

2) Instr. fabr. l. c. — Ornat. eccles. cap. 16. pag. 35. 59.

3) Act. Ap. 20, 8: „Erant autem lampades copiosae in coenaculo“. — Von anderer Seite wird zum Beweise, daß der „Lichterluxus“, und zumal bei Tage, eigentlich doch gegen den ursprünglichen Geist der Kirche sich eingedrängt habe, immer wieder auf die mißverstandenen Aeußerungen von ein paar älteren Schriftstellern, auf die „Moles cereorum“ des vom hl. Hieronymus genügend zurückgewiesenen Vigilantius (Opp. S. Hieron. Ed. Migne, S. Cat. tom. XXIII. pag. 342), und besonders auf das vermeintliche Verbot der Synode von Elvira (306) hingewiesen. Aber schon der Wortlaut des hieher bezüglichen Kanons: „Cereos per diem placuit in coemeterio non incendi; inquietandi enim sanctorum spiritus non sunt,“ zeigt, daß das Verbot nur gegen einen Mißbrauch der Lichter, nämlich zur Nekromantie, gerichtet sei. — Im Martyrium des hl. Laurentius erwähnt der Richter der silbernen Schalen (Lampen), und der auf goldenen Leuchtern befestigten Wachskerzen: „Auroque nocturnis sacris astare fixos cereos.“ (Aurel. Prudent. Peristeph. hymn. II. v. 71. 72. Ed. Migne, tom. LX. pag. 300.)

4) Die noch jetzt in einigen Kirchen Roms vorfindlichen Leuchter aus altchristlicher Zeit stimmen vollständig mit den antiken Candelabern z. B. des vaticanischen Museums überein.

5) So ist im Leben des heil. Papstes Sylvester von sieben ehernen, je 300 Pfund schweren Leuchtern (candelabra aurichalcica) die Rede, welche Symbole der Propheten in Silber eingelassen zeigten. (Lib. Pontif. tom. I. pag. 173.) Der hl. Papst Hormisdas opferte dem hl. Petrus 70 Pfund schwere silberne Leuchter (cereostata). Ibid. pag. 271.

auch grössere Leuchter von Stein waren im Gebrauche[1]). Die kleineren tragbaren Leuchter, und ebenso jene der Akolythen, erhielten wohl ähnliche Form und Zier. Die Kerzen aber, die auf diesen Leuchtern in den Kirchen brannten, waren von reinem Wachse, nicht selten vermischt mit kostbaren Wohlgerüchen[2]), und selbst kunstreich gemalt oder vergoldet[3]). — Aus der romanischen Zeit haben neben grösseren Candelabern, die nun vielfach als Wandel- oder Sanctusleuchter dienen[4]), auch kleinere Leuchter sich bis auf uns erhalten, während solche aus den ersten Jahrhunderten nun nicht mehr existiren[5]). Die älteren derselben haben offenbar die Standleuchter zum Muster, und bestehen wie diese aus Fuß, Schaft und Schale. Der Fuß ist fast immer dreiseitig, und aus Drachen, Greifen und anderem Gethiere gebildet, das mit den Köpfen nach auswärts und untenhin sich wendend, mit den Schweifen und Flügeln nach oben sich umschlingend, und oft noch von darüber sitzenden Figürchen geritten, am besten geeignet ist, den Eindruck der Kraft, welche in solchen Bewegungen sich ausspricht, dem Leuchterfusse selbst mitzutheilen. Der ziemlich schlanke Schaft ist bedeckt mit verschiedenen Ornamenten, als Schuppen, Mäandern, Bändern, Blättern und Früchten, daran Vöglein picken u. dgl., und durch einen Nodus oder Knauf gegliedert, der oft die Form eines gerippten Apfels annimmt, oder schön durchbrochen gearbeitet ist. Ein etwas hoher Schaft hat auch zwei oder drei solcher Nodi, die den-

---

1) In der Kirche St. Constanza standen nach Ciampini früher sechs marmorne Candelaber mit reichverzierter Basis; daran waren Sculpturen von Vögeln mit menschlichem Antlitz, und Widderköpfe, und Knaben, die Trauben pflückten.

2) „Nectar de liquido vertice floridum Guttatim lacrymis stillat olentibus." Aurel. Prudent. Cathem. V. Ed. Migne, tom. LX. pag. 820.

3) „Ast alii pictis accendunt lumina ceris." S. Paulin. Nat. VI. Ed. Migne, tom. LXI. pag. 491.

4) Es kommen solche von Metall, wie von Stein vor. Die sog. Irmensäule vor dem Kreuzaltare des Domes zu Hildesheim ist laut Inschrift eben ein solcher Steinleuchter, und zwar sind Sockel und Schaft von Stein, die attische Basis, Knauf und kelchförmige Schale aber von Metall. Unter den metallenen Leuchtern sind vornehmlich die spätromanischen im Bamberger Dome zu nennen. — Wohl die am reichsten gearbeiteten Standleuchter sind stets jene für die Osterkerze gewesen, wie deren noch viele in Basiliken und romanischen Kirchen, zumal Italiens, von Stein oder Metall ausgeführt sich finden. Sie standen meistens neben dem Ambo auf der Evangelienseite, so der sehr zierliche in St. Lorenz außer den Mauern, ein anderer in St. Agnes zu Rom (einer jener sechs aus St. Constanza) und ein sehr alter mit reichem symbolischen Schmucke in St. Paul außer den Mauern. Ein überaus reiches und schönes dreiseitiges Gestell für die Osterkerze, von Eisen geschmiedet, aus dem Beginne des 13. Jahrh., gibt Violett-le-Duc, Diction. raisonné du Mobilier français Par. 1858 (pl. XXIV.). Als der schönste Osterleuchter aber in Europa gilt der 1483 durch Renier van Thirnen in Brüssel aus Kupfer gegossene zu Léau. („Kirchenschmuck", 1865, Heft 2. S. 59.)

5) Bis jetzt wenigstens kennt man ältere nicht, als die zwei sog. Thassiloleuchter in Kremsmünster, die aber, wie der dazu gehörige Kelch, dem achten Jahrhundert angehören. (Beschrieben und abgebildet in den Mittheil. der k. k. Central-Commission. Wien, 1859. S. 44.)

selben nicht bloß für das Auge angenehm theilen, sondern ihn auch fester und faßbarer machen. Den Uebergang von dem Schafte zur Schale, die bald nach Art eines Blüthenkelches oder Trichters, bald tellerförmig sich erweitert, vermitteln auf drei Seiten aufsteigende Henkel, die durch die Kunst entweder die Form von Blättern oder noch öfter von Thierchen erhalten, besonders von Eidechsen, welche über die Schale hinan dem Lichte zuklettern. Die für jetzt bekannten romanischen Leuchter übersteigen nicht leicht die Höhe von zwei Schuh [1]), während die meisten, zumal die späteren, kaum einen Schuh hoch sind. Bei solchen niedrigen Leuchtern verschwindet der Schaft oft ganz, und sitzt zwischen Fuß und Schale nur ein kräftiger Nodus. Aber auch bei ihnen begegnen wir der nämlichen reichen und phantasievollen Zier [2]). Es ist unverkennbar, daß wir es bei dieser immer und überall wiederkehrenden wunderlichen Form der Thier- und Pflanzenwelt nicht mit blosser Zier zu thun haben, sondern daß die romanische Zeit auch hier das vorgefundene Ornament [3]) zum Symbol eines höheren Gedankens aufnahm und weiterbildete, und an dem Leuchter die Kraft des himmlischen Lichtes schildern wollte, vor welchem die Mächte der Finsterniß scheu und zürnend entweichen, während die Friedlichen dasselbe suchen, und in welchem die Gläubigen sicher und froh die Früchte des Heils genießen [4]). Uebrigens waren, was das Material betrifft, auch diese kleineren Leuchter meistens aus Messing oder Kupfer gegossen, vergoldet, und selbst mit Email geschmückt; doch werden auch Leuchter aus edlen Metallen erwähnt [5]). — Bestimmt, vor einem in Sculptur und Malerei reich ausgeführten Altaraufsatze zu stehen, ordnen die gothischen Leuchter sich dem Altarbaue viel einheitlicher ein und unter, und richten sich in ihrer Höhe, um nichts zu

---

1) Im bischöfl. Museum von Münster befinden sich jedoch zwei romanische Altarleuchter von dritthalb Schuh Höhe.

2) Die Fußform ist nicht selten überaus frei gebildet, z. B. in Form eines ganzen auf Schweif und Tatzen ruhenden Drachens, der mit dem Rachen den trichterähnlichen, kurzen Leuchter auf dem Rücken hält u. dgl.

3) Siehe oben S. 194. Anmerk. 1.

4) Vgl. den Hymn. ad Mat. fer. 3.

„Consors paterni luminis,
Lux Ipse lucis, et dies, ...
Aufer tenebras mentium,
Fuga catervas daemonum". —

Und den Sonntagshymnus der Fasten „O sol salutis":

„Dies venit, dies tua,
In qua reflorent omnia ..."

Eine der besten Studien über diese Leuchtersymbolik: „Der Bilderschmuck an romanischen Leuchtern" enthalten die Mittheil. der k. k. Centr.-Comm. 1860. S. 310—322, mit mehreren Abbildungen.

5) Die noch vorhandenen sind fast alle von vergoldetem Messing. Otte, „Handbuch der kirchl. Kunstarchäol." 5. Aufl. Bd. I. S. 167. zählt deren viele auf; ebenso Sighart, „Gesch. d. bild. Künste", S. 193 die in Bayern vorkommenden.

verdecken, nach jener der Predella. Ihre anspruchslose in Messing gegossene Form besteht fast durchweg in einem runden, profilirten, hie und da auf drei Löwen ruhenden Fusse, in einem cylinderischen, durch Ringe von verschiedener Grösse wohlgegliederten, kräftigen Schafte, und einer gleichfalls profilirten, manchmal mit Zinnen bekrönten Schale. Ornament und symbolisches Bilderwerk tritt demnach an diesen Leuchtern vor der einfach constructiven Form völlig zurück[1]). Auch die grösseren gothischen Standleuchter von Metall oder Stein, manchmal selbst von Holz, zeigen entweder diese nämliche, schlichte Form, nur daß der Schaft öfter auch polygon oder gewunden aufsteigt, oder aber sie erheben sich nach Art gothischer Thürmchen von unten architektonisch mit Strebepfeilern, Fialen und Bogen, um in eine hohe Säule zu enden, darauf die weite und tiefe Schale ruht[2]). In den zierlichsten und ornamental freiesten Formen aber treten die aus Eisen geschmiedeten Standleuchter und Lichthalter auf[3]). — In der Zeit der Renaissance kommen grosse, messinggegossene Leuchter noch häufiger vor. Auch die Altarleuchter nehmen von da an eine Grösse an, die meist weder mit dem Altare und zumal dem Kreuze, noch auch mit den Kerzen selbst, die sie tragen sollen, im Verhältniß stehen. Von christlicher Symbolik oder geometrischer Construction ist hiebei keine Rede mehr; Effect und reiche Biegung der Linien ist das Maßgebende. Während aber die Renaissance und selbst die Zeit des sog. Rococo noch immer wenigstens die Pracht und den Werth des Materials, Geschmack und Eleganz in der Ausführung auch hier hochschätzte, blieb es der späteren Zeit vorbehalten, auf den Altar jene blechernen, mit Holz, Sand oder Pech ausgefütterten Leuchter zu bringen, die überdieß nicht selten durch ihre sinnlose Form ebenso wie durch die Nichtigkeit des Stoffes und der Arbeit Auge und Gefühl verletzen.

An die Leuchter für einzelne Kerzen reihen sich die Candelaber für mehrere Kerzen (polycandelae) an, unter denen vor allen die siebenarmigen, nach dem Muster des jerusalemischen Leuchters[4]), sich durch kunstvolle Behandlung auszeichnen. Sie sind fast immer in Messing gegossen, von bedeutender Grösse, und hatten ihre

1) Nur auf Eine Art von Leuchtern sei hier hingewiesen, die zugleich auch an die frühere Symbolik erinnert, auf jene von jetzt an so häufig vorkommenden Engelleuchter. Engelchen nämlich tragen als Akolythen einen Leuchter, oder auch eine Leuchterstange, indem sie dabei auf ein Knie sich niedergelassen. Recht hübsche Exemplare dieser Gattung befinden sich z. B. in St. Martin zu Köln. (Abbild. in Bock's „Heil. Köln". Taf. XVI. Fig. 60.)

2) Beispiele solcher Steincandelaber aus gothischer Zeit führt Otte an, a. a. O. S. 162. Die Abbild. eines reichen, grossen Candelabers, darauf ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln und im reicheren Gewande einen kleinen Leuchter und Kerze hält, aus Schwerdte am Rhein, siehe in den „Studien" Taf. XVI. Fig. 1.

3) Diese Lichthalter, oft 2—3 m hoch, dienten dazu, bei Exequien u. dgl. auf einem stark vorstehenden Dorne eine Kerze von grösserem Umfange zu befestigen. Ein schönes Exemplar gibt Bock a. a. O. Taf. XXI. Fig. 79. aus St. Columba in Köln.

4) Vgl. II. Mos. 25, 31 und III. Kön. 7, 49.

Stellung vor oder neben dem Altare. Es gibt solche, deren sieben Schalen, ähnlich wie an dem zu Jerusalem, in gleicher horizontaler Linie liegen, und solche, deren Arme wie Aeste eines Baumes sich einander übersteigen. Die schönsten und großartigsten Leuchter dieser Art gehören der romanischen Zeit an, so jene in Essen, Bamberg, Braunschweig, Klosterneuburg, Mailand u. a. O.[1]); aber auch aus der gothischen Zeit finden sich noch herrliche Muster zu Frankfurt a. d. O., zu Magdeburg, Paderborn, u. s. f.[2]). Statt der heiligen Siebenzahl wählte man aber auch die Drei=, Fünf=, Zehn= oder Zwölfzahl, und symbolisirte, wie Form und Inschriften solcher Leuchter beweisen, damit die Geheimnisse dieser Zahlen[3]). Zu den Polycandelen gehören auch jene, welche zwar nur Eine Schale auf gemeinsamem Ständer haben, bei denen aber diese Schale im Drei= oder Vierpasse mit je einem Lichtdorn sich erweitert, so daß dann vier oder fünf Kerzen darauf Platz finden[4]), ferner die meist von Eisen geschmiedeten, besonders in der gothischen Zeit gebräuchlichen, hohen Lichtständer, welche in der Höhe drei oder mehrere grosse Reifen mit vielen grösseren und kleineren Kerzen tragen[5]); sodann die ebenfalls meistens geschmiedeten Triangel für die Metten der Charwoche[6]); die sogenannten Lichterrechen (rastra, pergulae), früher nur aus einem

---

1) Der siebenarmige Leuchter in der Münsterkirche zu Essen stammt aus dem 10. Jahrh., und ist ohne den marmornen Sockel 2,33 m hoch (Abbild. im Organ f. chr. Kunst 1852. Nr. 3: auch bei Otte a. a. O. Seite 165. Schmid, Seite 225). Dem Alter nach schließt sich jener zu St. Gangolph in Bamberg an. Der im Dome zu Braunschweig (12. Jahrh.) ist 4 m hoch (abgebildet bei Schmid, S. 226. und „Zeitschr. f. christl. Kunst" Jahrg. XI. S. 33 ff.); der in Klosterneuburg, aus gleicher Zeit und fast in derselben Höhe, ist von besonderer Schönheit, doch fehlt der Fuß. Der berühmteste aber ist jener im Mailänder Dome, genannt „der Baum der hl. Jungfrau", von wunderbarem Reichthum an Zierformen, symbolischen und biblisch=historischen Darstellungen (13. Jahrh.).

2) Jener in der Marienkirche zu Frankfurt a. d. O. (14. Jahrh.) ist 3,90 m hoch, und hat einen Fuß aus vier Adlern gebildet, im Schafte biblische Darstellungen.

3) Bei den siebenarmigen Leuchtern dachte man an die sieben hl. Sacramente, an die sieben Gaben des heiligen Geistes; so nämlich (und nicht von sieben Cardinaltugenden!) ist die Inschrift des ehemals zu Clugny befindlichen siebenarmigen Leuchters zu verstehen:

„De quo septenae sacro spiramine plenae
Virtutes manant, et in omnibus omnia donant";

bei den fünfarmigen an die fünf Wunden Jesu Christi (siehe Beschreibung und Abbildung eines solchen bei Bock „das heil. Köln", Taf. XIV. Fig. 54. An diesem Kreuzesbaum hängt auch Christus selbst, über dessen Haupte der Wipfel eine Lichtschale hält, während jeder Seitenarm in zwei Aeste sich theilend aufsteigt und je zwei andere Schalen trägt. Dieser Leuchter, ein schöner Messingguß des 15. Jahrh., befindet sich in St. Kunibert) u. s. f.

4) Abbild. eines solchen bei Pugin, Glossary of ecclesiastical Ornament, ed. third, London 1868. p. 48.

5) Die Abbild. eines solchen sehr schönen Candelabers aus dem 14. Jahrh. siehe bei Viollet-le-Duc a. a. O. Pl. XXVI.

6) Ein eiserner aus dem 15. Jahrh. zu Osnabrück. Abbild. bei Gailhabaud, Denkmäler

mehr oder minder verzierten Querbalken zwischen den Chorwänden bestehend, darauf die Kerzen gesteckt wurden, später aber als eigene Ständer von grösserem Umfange und in den schönsten Formen gegossen oder geschmiedet[1]); endlich die nicht selten sehr ausgedehnten Leuchtergestelle um die Katafalke[2]).

Die zweite Gattung der Lichtgefässe bilden die Lampen. Auch diese sind entweder einfache oder zusammengesetzte, Lampen und Lampadarien. Nach Gottes Anordnung brannte im Gezelte des Bundes die ewige Lampe, gefüllt mit reinstem Oele aus gestossenen Oliven[3]). Auch das Christenthum gebrauchte wie in jenem apostolischen Hausgottesdienste, so fortan in den Katakomben und in den Kirchen neben den Leuchtern die Lampen. Diese werden von den alten Schriftstellern bezeichnet als ähnlich einfachen Schalen (gabatha), oder Schiffchen und Bechern (canthari, scyphi, scyphuli), oder Körbchen (canistra), hatten also im kirchlichen Dienste dieselben Formen, die im gewöhnlichen Leben gebräuchlich waren. Gleichwohl wußte die christliche Kunst auch diesen, und zwar schon den meist irdenen Lampen der Katakomben, das Gepräge eines höheren Gedankens zu geben[4]); wir dürfen hieraus den Schluß ziehen, daß dieses um so mehr bei jenen goldenen und silbernen Lampen der Fall gewesen, von denen Prudentius, Paulinus und das Pontificalbuch wiederholt berichten. Es brannten aber solche Lampen vor den Altären oder den Bildern der Heiligen, bald einzeln, bald in grösserer Zahl, oder sie hingen um das Ciborium her, und wurden gespeist mit kostbaren, wohl-

---

der Baukunst, Bd. 3. Taf. 24. Ein sehr reicher Triangel (Il Tenebrario) aus der Renaissancezeit, geschmückt mit den Bildern Christi und der 12 Apostel, befindet sich im Dome zu Sevilla.

1) Das großartigste Muster ist die 4,38 m hohe und 8,76 m breite messinggegossene pergula der Kirche zu Xanten (1501). Einen hübschen Leuchterrechen enthalten auch die „Studien über die Gesch. des Altars", Taf. XXXVI. Fig. 4. — Auch längs der Chorwände wurden derartige Leuchterrechen befestiget, und hat solchen noch die Marienkirche zu Nürnberg aus dem 15. Jahrh. bewahrt.

2) Das größte Werk dieser Art ist jenes auf dem Nonnberge zu Salzburg, ein kapellenartiger Bau mit gegen 200 Lichtstöcken, in den reichsten gothischen Formen, leider nur mehr in Bruchstücken vorhanden. Abbild. von anderen ähnlichen Werken siehe bei Pugin a. a. O. S. 153 und 155.

3) Exod. 27, 20: „Ut ardeat lucerna semper in tabernaculo testimonii."

4) Diese haben fast alle die Form eines Schiffchen, und darauf zur einfachen Zier das Monogramm Christi, Fisch, Delphin, einen Leuchter, Tauben, das Bild des guten Hirten, Kreuz, Palme u. dgl. Somit erscheinen sie als das Bild der Kirche, die dem Schiffchen gleich herumgetrieben in finsterer Nacht dennoch allein das Licht der Wahrheit trägt, das Christus selber ist. ‚Lumen in testa — divinitas in humanitate." Hugo a St. Vict. Annot. in Psalm. cap. 79. — Eherne Lampen aus den Katakomben sind selten, und später. Die Abbildung einer herrlichen Broncelampe in Form eines Schiffes mit Steuermann und Segel, jetzt in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, siehe bei Kraus „die röm. Katakomben", S. 499. Eine andere in Form eines Fisches, jetzt im Antikenkabinet zu Bonn, bei Schmid, „der christl. Altar", S. 62.

riechenden Oelen[1]). In der romanischen und gothischen Zeit blieb die Form dieselbe, doch wurde die eines hängenden runden Körbchens die herrschende. Von edlen Metallen, oder auch von Kupfer und Messing gegossen, hie und da emaillirt, zeigten sie, wie ältere Nachrichten uns melden, oft eine wunderbare Schönheit und Kunst[2]). Meistens hingen sie frei, oft aber auch unter einem kleinen metallenen, reich ciselirten Reife oder einer Krone[3]). Aeltere Lampen sind nur wenige auf uns gekommen, wohl aber mehrere einfach in Messing gegossene, hie und da auch zierlich durchbrochen gearbeitete aus der gothischen Zeit. Jene aus der Zeit der Renaissance haben trotz aller Kostbarkeit des Materials meist eine auffallende Mißgestalt, dazu eine Grösse, die um so ungeeigneter erscheinen muß, je kleiner oft Gläschen und Lichtlein ist, dem die umfangreiche Lampe als blosser Träger dient. Zu den hervorragendsten Erzeugnissen kirchlicher Kunst zählen die Lampadarien (Lampadaria, coronae, regna, pharocanthari). Wie die einfachen, so waren auch diese zusammengesetzten Lampen schon im Alterthume im Gebrauch[4]), und die Kirche bediente sich derselben in den verschiedensten Formen. Von den Decken der Basiliken nämlich hingen an Ketten oder Schnüren, entweder vor dem Altare, oder auch im Unterchore Kronleuchter, kronenähnliche Reifen von Silber und Gold und anderem Metalle, und oft von bedeutendem Umfange, auf denen ringsherum Lampen ruhten; oder auch mehrere thurmähnlich sich übereinander erhebende Reifen mit Lampen[5]); oder Armleuchter, welche ihre Arme bald in Form von Aesten ausbreiteten und an den Spitzen wie Blüthenkelche, metallene oder gläserne Lampen trugen[6]), bald in Form von zierlich gearbeiteten Delphinen, welche die Lampen unterstützten[7]); oder mächtige Kreuze aus metallenen Stäben zusammengestellt, in deren

---

1) Es wird im Leben des hl. Papstes Silvester (Lib. Pontif. tom. I. pag. 174) erzählt, daß Constantin der Grosse für den jährlichen Bedarf an aromatischem Oele zu den Altären 150 Pfund stiftete.

2) So hingen nach Mabillon (Acta Ss. Ord. S. Bened. saec. IV. P. I. pag. 201.) vor dem Altare der Kirche in Amiane sieben Lampen, „mirae atque pulcherrimae, inaestimabili fusae labore“. Siehe „Studien u. s. f.“ S. 40.

3) Ein Beispiel siehe bei Violett-le-Duc a. a. O. Seite 148.

4) Plinius berichtet z. B. von Hängleuchtern (lychnuchi pensiles), welche wie äpfeltragende Bäume geformt waren. Aehnliches Virgil im 1. Buche der Aeneide, v. 730.

5) Das Papstbuch (tom. I. pag. 182) im Leben St. Silvester redet von einem Kronleuchter „corona ex auro purissimo, quae est pharocantharus“.

6) „At medio in spatio fixi laquearibus altis
Pendebant per ahena cavi retinacula lychni,
Qui specie arborea lentis quasi vitea virgis
Brachia jactantes, summoque cacumine rami
Vitreolos gestant tamquam sua poma caliclos.“
S. Paulin. Nat. XI. v. 412—416. Opp. ed. Migne pag. 535.

7) Constantin gab in die Basilika des hl. Johannes von Lateran einen Kronleuchter pharocantharus) aus reinstem Golde, mit achzig Delphinen im Gewicht von 30 Pfund.

Zwischenräumen die Lampen hingen [1]); selbst Lampadarien in Form von grösseren Schiffen werden erwähnt [2]). Nicht immer waren nur Lampen bei diesen Kronleuchtern angewendet, sondern öfter auch Kerzen von Wachs, oder Kerzen und Lampen mitsammen in passender Vertheilung. — In der romanischen Zeit kommen diese ebenso kostbaren als kunstvollen Lampadarien ebenfalls sehr häufig vor; doch haben deren nicht viele sich bis auf uns erhalten, in Deutschland vornehmlich vier, ein grösserer von fast 6 m im Durchmesser und ein kleinerer zu Hildesheim, beide aus dem 11. Jahrh., dann jener im Münster zu Aachen von 3,80 m, Geschenk des Kaisers Friedrich Barbarossa, und ein anderer 4,40 m grosser in der ehemaligen Stifts- und Klosterkirche zu Komburg, ebenfalls aus dem 12. Jahrh., während in Frankreich und Italien dieselben wohl alle zu Grunde gegangen sind [3]). Auch bei den Kronleuchtern tritt die Symbolik in dieser Zeit am klarsten ausgebildet auf; Form, Verzierung und Schrift lassen in denselben den Gedanken an die Stadt des Lichtes, das himmlische Jerusalem nicht verkennen [4]). Sie waren meist von Kupfer, vergoldet und emaillirt, in der Form von Kreisen oder von Acht- und Zwölfpässen, mit Thürmchen und Thoren, Statuen der Apostel oder Engel verziert, für Lampen oder Kerzen eingerichtet. Auch Kronleuchter von mehreren Kreisen übereinander werden aus dieser Zeit erwähnt [5]). Hie und da sind sie im Innern radartig mit Speichen versehen (Radleuchter) [6]). — Die gothische Zeit

Er hing vor dem Altare, und brannte darin kostbares Nardenöl. (Lib. Pontif. l. c. pag. 173.) — Man dachte aber bei den Delphinen an Christus, den menschenfreundlichen Retter, sowie an die Christen, welche mitten im Sturme ruhig und heiter um das nie erlöschende Licht, um Jesus Christus, sich spielend schaaren.

1) Von einem solchen Pharus in Form eines hängenden Kreuzes meldet das Pontifikalbuch (l. c. pag. 499.) im Leben des Papstes Hadrian I. (772—795). Er hing vor dem Presbyterium der St. Peterskirche, und hatte 1365 Lichter. Aber auch von Leuchterkronen, welche ein Kreuz von kostbarem Metalle in sich schlossen, ist mehrfach die Rede. So hing z. B. in der Basilika der vier Gekrönten über dem Hochaltare ein regnum an goldenen Kettchen und in der Mitte ein ebenfalls goldenes Kreuz. Mehrere Beispiele aus dem Pontifikalbuche siehe in den „Studien" S. 32.

2) Solche kommen besonders im Orient vor. Ein Schiff mit vielen Lichtern, dessen Mast in ein Kreuz auslief, hing nach Paul Silentiarius (Ed. Migne, Script. gr. tom. 86. pag. 2121. v. 806—934) in der Sophieenkirche zu Constantinopel.

3) Die St. Markuskirche zu Venedig besitzt noch einen Kreuzleuchter von Kupfer, der wohl dem 13. Jahrh. angehört, und aus zwei im rechten Winkel ineinandergeschobenen grossen, aus Stäben gebildeten Kreuzen besteht. Die Lampen hängen an Kettchen zwischen den Stäben. (Abbild. siehe bei Violett-le-Duc, S. 150).

4) Eine recht gute Beschreibung der genannten Kronleuchter, ihre Inschriften, symbolische Erklärung siehe im „Kirchenschmuck" 1861, Heft 1. S. 1—7. Wir verweisen übrigens auf das Hauptwerk: „Der Kronleuchter des Kaisers Friedr. Barbarossa im Münster zu Aachen, und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Komburg" von Fr. Bock. Leipzig, Weigl. 1864.

5) Ein Beispiel siehe in Pugin's Glossary S. 84.

6) Ein hübsches Muster bei Violett-le-Duc S. 149.

liebte mehr die Form der Leuchter mit Armen [1]). Ihre Mitte bildet entweder ein thurmähnlicher Bau, von dem aus dann in einfacher oder doppelter Reihe, sechs, acht auch mehrere Zweige oder Arme bald mit Blüthenkelchen, bald mit Engeln, die Leuchterchen halten, sich auseinanderbreiten, oder es stehet auch öfter über dem Centrum des Leuchters eine Statue der seligsten Jungfrau mit dem Jesuskinde [2]). Diese gothischen Leuchter sind fast alle von Kupfer oder Messing gegossen, manchmal aber auch von Eisen getrieben, ja selbst von Holz geschnitzt. — In der Zeit der Renaissance kommen gleichfalls derartige Armleuchter von Messingguß wie von reicher Silberarbeit noch vor; doch beschränkte man sich öfter darauf, an den umfangreichen Ampeln einige Arme anzubringen [3]). Noch später übertrug man in die Kirche jene Luster von glitzernden Glasstückchen, die ebenso wenig kirchlich, als fähig sind einer geistvollen und kunstgemässen Behandlung [4]).

In der Diöcese Regensburg finden sich noch kleinere romanische Leuchter in St. Johann und St. Emmeram zu Regensburg. Der Fuß des ersteren ist aus geflügelten Thieren gebildet, hat kurzen Schaft und krystallenen einfachen Nodus; die beiden Leuchterchen von St. Emmeram geben wir auf Taf. XIII. 7. In ungleich grösserer Anzahl haben sich messinggegossene Leuchter aus gothischer Zeit erhalten, und zwar in jeder Grösse, nämlich von 24—58 Cm Höhe, und fast durchweg in der bekannten Form oder in der des Leuchters auf Taf. XIII. 9., also rund und mit einem mehr oder minder reich in Ringen gegliederten Schafte. Viele derselben hat noch die ehemalige Stiftkirche St. Jakob in Straubing; es ist übrigens fast keine Pfarrei, in der nicht einer und der andere, oft auch mehrere solcher älterer und meist zierlich geformter Leuchter zu finden sind. Einen im Achteck construirten Leuchter besitzt das Kloster Seligenthal in Landshut (Taf. XIII. 10). Sehr grosse, der Renaissance angehörige, Sanctusleuchter in Messingguß haben der Dom, Nieder- und Obermünster, und die Alte Kapelle in Regensburg, und mehrere andere, besonders Klosterkirchen der Diöcese. Eine ältere Lampe, doch

---

1) Doch kommen auch noch grössere Renaissance-Kronleuchter vor, z. B. im Dome zu Halberstadt, Magdeburg, und in der Pfarrkirche zu Verden. (Vgl. Otte a. a. O. Seite 158.)

2) Die Abbid. eines solchen schönen Leuchters zu Kempen siehe bei Otte, S. 160. Aehnliche Leuchter zu Calcar, Erkelenz, Ratzeburg, auch in der Pfarrkirche zu Landau an der Isar.

3) Als mit den Armleuchtern formverwandt, und gleichsam Theile derselben, könnten hier auch noch die Wandleuchter besprochen werden. Es sind jedoch aus romanischer Zeit nur die von Fürstenfeld bekannt (Sighart, „die mittelalterliche Kunst in der Erzdiöcese München-Freising", S. 211), und auch die aus gothischer Zeit sind selten. Am häufigsten waren sie im Gebrauche als sog. Apostelleuchter an den Wandkreuzen consecrirter Kirchen, folgten aber selbstverständlich hinsichtlich ihrer Form mehr oder minder den an den Armleuchtern gegebenen Mustern. Was die Apostelkreuze selbst betrifft, so kommen solche in älteren Kirchen unter dem Verputze hie und da wieder zum Vorschein. In der Pfarrkirche zu Lana fand man z. B. mehrfarbige Kreise, darin die segnende Hand mit dem Kreuze und am oberen Dritttheil der kreisförmigen Umrahmung ein Band mit je einem Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses. „Org. f. chr. Kunst". 1866. Nr. 7. S. 83.

4) Gerade in den Kirchen Italiens und Frankreichs, einst so reich an Leuchterkronen, treffen wir jetzt solche Salonsluster am häufigsten.

ohne besondere Schönheit, ist in Ufterling an der Isar; ähnliche aus etwas späterer Zeit in Messingguß, manchmal auch durchbrochen und gravirt, sind nicht selten. Von grossem Umfange, aber durch zierliche Technik ausgezeichnet ist die im Domchore hängende silberne Lampe aus dem Jahre 1626 (mit „mehrerer Zier" versehen 1698). Ein grösserer gothischer Armleuchter ist im Saale des Rathhauses zu Regensburg, nach der Ueberlieferung ehemals in der Kapelle daselbst. Eine gothische Wandlaterne für das ewige Licht, mit sehr schön geschmiedetem Thürchen, befindet sich zu St. Jakob in Straubing gegenüber dem Sacramenthäuschen; spätgothische Processionsleuchter ebendaselbst und in der Gnadenkirche zu Deggendorf.

4. Von der Sitte, überhohe Leuchter mit dünnen Kerzchen auf die Altäre zu stellen[1]), ist man in neuester Zeit endlich abgekommen, und zugleich um gute Muster romanischer und gothischer Leuchter nicht mehr verlegen. Gleichwohl mögen hier außer den genannten einige leichter zugängliche angeführt stehen.

Altarleuchter, romanischen Styles, siehe im „Kirchenschmuck" 1861. Heft 4. Beil. 1. (Komburgerleuchter), Heft 10. Beil. 1. 1864. Heft 4. Beil. 6. 1866. Heft 3. Beil. 4 und 5. Gothische ebendas. 1859. Heft 6. Beil. 1. 1860. Heft 5. Beil. 1. (woselbst zwei, ein grösserer und ein kleinerer). 1862. Heft 4. Beil. 2. 1866. Heft 2. Beil. 6. Neue Folge Heft 20. Taf. 125. (spätgothisch für Messingguß). Taf. 126. (rom.). In den „Fingerzeigen" von Reichensperger Taf. 17. (zwei). In den „Gothischen Einzelheiten" von V. Statz, Abtheilung VI, 11—15 (neun Muster). Unter den gothischen Leuchtern sind am besten zu empfehlen die von Messing rund und in Ringen gegossenen[2]). Hübsche Standleuchter siehe in den „Gothischen Einzelheiten" von Statz, Abth. VI, 10. (vierarmig), und 16. (mit Lichtkugel); im „Kirchenschmuck" 1863. Heft 2. Beil. 2.

Das Gaslicht der Salons und Theater drang in unserer Zeit auch in die Kirchen ein[3]). Wird man nicht lieber zurückkehren zu jener Festbeleuchtung, der auch die

1) Die Alten gebrauchten, wie auf zahllosen Gemälden zu sehen, niedrige und kräftige Leuchter, dagegen viel höhere, unten dicke, nach oben dünner zulaufende Kerzen.

2) Auch hier versuchte man gepreßte Waare an deren Stelle zu setzen, und so gerade das Vorzügliche dieser Leuchter, nämlich ihre Solidität, und natürliche Stabilität, illusorisch zu machen.

3) Beachtenswerth sind hierüber die Worte Reichenspergers in den „Fingerzeigen" S. 60: „Schon das Brechen mit den Traditionen, das Haschen nach moderner, sogenannter Vervollkommnung hat an sich in kirchlichen Dingen etwas sehr Bedenkliches; hier aber stehen auch noch andere, sachliche Gründe entgegen. Es mag nur auf die durch den regelmäßigen Gebrauch des Gases sich allmählig in der Kirche bildende industrielle Atmosphäre hingedeutet werden, welche mit dem Dufte des Weihrauchs und des Wachses sich schlecht verträgt, überhaupt mit dem himmlischen Jerusalem, dessen Abbild bekanntlich die Kirche sein soll. Auch die ganze Einrichtung hat etwas recht Unästhetisches, wie z. B. das Verdecktsein der Gaskanäle und das plötzliche Hervorspringen der Schnäbel, welche die dochtlosen Flammen ausspeien. Es fehlt hier der äußere, in die Augen fallende Zusammenhang von Ursache und Wirkung, wie ihn der ausgebildete Schönheitssinn beansprucht." Wir fügen bei: Zehn Gründe auf einen sprechen gegen die Einführung

früheren christlichen Jahrhunderte sich erfreuten? Die einzig kirchlich traditionelle, ästhetische und praktische Beleuchtungsart ist die durch grössere Leuchterkronen, die im Chore oder Schiffe hängen[1]). Muster von Kron- und Armleuchtern siehe im „Kirchenschmuck“ 1860. Heft 10. Beil. 1. und 2. (Dazu die Details in Heft 11. Beil. 1. und 2. und 1861. Heft 1. Beil. 2.) Dann 1865. Heft 3. Beil. 5, und ein anderer (romanisch) Heft 4. Beil. 2. 3. und 5. „Fingerzeige“ Taf. 15. „Goth. Einzelh.“ Abth. VI, 2. 7.

Wandleuchter siehe im „Kirchenschmuck“ 1861. Heft 1. Beil. 1. Heft 2. Beil. 1. 1862. Heft 9. Beil. 2. 1865. Heft 3. Beil. 5. 1866. Heft 3. Beil. 5. 1867. Heft 4. Beil. 3. In den „Finzerzeigen“ Taf. 16. „Goth. Einzelh.“ Abth. VI, 18. (in Eisen getrieben mit 3 Lichtern).

Lampen im „Kirchenschmuck“ 1860. Heft 4. Beil. 1. und 2. (für Messingguß, runde). 1864. Heft 1. Beil. 2. (roman.). 1866. Heft 2. Beil. 3. und 5. (roman.). „Goth. Einzelh.“ Abth. VI, 1. 3. 4. 5. 6. 7. 9. Drei goth. Lampen in „Zeitschr. für christl. Kunst“ Jahrg. X. 257 ff. Träger an der Wand zum Aufhängen von Lampen, „Kirchenschmuck“ 1861. Heft 1. Beil. 2. und Heft 2. Beil. 2, beide von Eisen[2]).

Von Laternen siehe ein roman. Muster im „Kirchenschmuck“ 1864. Heft 3. Beil. 2. und 3., ein goth. in „Fingerzeigen“ Taf. 17. Ueber Lichtscheeren (emunctoria) siehe „Kirchenschmuck“ 1859. Heft 11. Beil. 2.

§ 42.

Kelch.

1. Der Kelch (calix, calix sacrificalis, vas mysticum, poculum, poculum sanctum), „das ehrwürdigste aller Kirchengefässe, ist Bild jenes Kelches, in dem Jesus Christus zum ersten Male sein heiligstes Blut dargebracht; im geistigen Sinne erinnert er an den Leidenskelch, den der Herr von seinem himmlischen Vater gehorsam hinnahm und trank; er ist auch Bild des Herzens Jesu Christi, aus dessen Oeffnung der Strom seines heiligenden Blutes quoll; er ist der Kelch des Gastmahls, das

des Gases in unseren Kirchen. Ueber die Einführung des elektrischen Lichtes in den Kirchen siehe „Zeitschrift f. christl. Kunst“, Düsseldorf 1892, S. 352 ff. Und oben S. 192.

1) In der Diöcese Regensburg wurde der Anfang gemacht in der restaurirten St. Peterspfarrkirche in Straubing. Die vor dem Presbyterium hängende metallene corona mit vier Thürmen hat einen Durchmesser von 3,50 m, und 40 Lichter.

2) Erwähnt seien nur die Versuche zur Herstellung von Lampendochten, welche nicht leicht erlöschen, längere Zeit brennen, und reinlicher behandelt werden können, wie z. B. die sogenannten Ewiglicht-Dochte. Alle diese Versuche müssen sich erst erproben.

Mysterium des Glaubens, der Kelch des Heiles, der Weinkeller der Liebe, die unerschöpfte Quelle aller Gnaden, das Bad der Seelen" [1]),

2. Der Kelch soll

a) „entweder golden oder silbern sein, oder wenigstens eine silberne, innen vergoldete Cuppa haben" [2]). „Von Erz oder Messing soll der Kelch nicht gemacht werden, weil er so durch den Wein leicht Rost ansetzt, was Erbrechen verursacht. Keiner aber wage es, in einem hölzernen oder gläsernen Kelche die Messe zu feiern" [3]). „Ist der Kelch kupfern, so soll er ganz vergoldet werden" [4]).

b) „Die Form des Kelches aber sei die gewöhnliche, so daß der Fuß entweder rund oder sechs- oder achteckig ist, und zwar nach der Höhe des Kelches so weit, daß der Kelch nicht leicht umfalle, sondern überall fest stehe" [5]). „Auf der Oberfläche des Fusses kann Bildwerk angebracht werden, doch so, daß es die Hand nicht hindere; es seien aber nur Bilder des Leidens Christi, nicht bloß zu eitlem Schmuck Figuren und Wappen angebracht" [6]). „Zwischen dem Fusse und der Cuppa sei das Rohr so hoch, daß der Kelch bequem gefaßt werden kann, in der Mitte des Rohres der Nodus, wenn es die Vermögensumstände zulassen, mit Edelsteinen geschmückt, wenn nicht, durchweg glatt und eben, damit er um so sicherer und besser gefaßt, und die Hand des Celebrirenden auf keine Weise verletzt werde" [7]). „Der Schmuck auf der Außenseite der Cuppa soll zwei bis drei Finger von dem Rande der Cuppa abstehen. Der Rand selber aber sei oben nicht breit, sondern mehr scharf. Weder inwendig noch auswendig sollen in der Cuppa Kreise gezogen sein, sondern Alles sei glatt und eben" [8]). „Die Cuppa sei gegen unten zu etwas enge, werde aber allmählig bis zum obersten Rande

---

1) Dr. Amberger, „Pastoraltheologie", 4. Aufl. Bd. II. S. 947.

2) Miss. Rom. Rit. celebr. Miss. tit. I. n. 1. Gegenüber den Versuchen, die galvanische Vergoldung als gleichwerthig ja als vorzüglicher denn die Vergoldung in Feuer darzustellen, sah das bisch. Ordinariat Regensburg sich veranlaßt, für Kelche, Patenen, Ciborien oder Pyxides, und Lunulen die Feuervergoldung ausschließlich zu verlangen (25. Nov. 1898).

3) Dist. I. cap. 45. de consecrat.

4) Ornat. eccles. cap. 59. pag. 110. Kelche aus Aluminium, einem erst in neuerer Zeit entdeckten Metalle, hat die S. C. R. unter dem 1. Sept. 1866 mit „Nihil innovandum" abgewiesen, unter dem 6. Dec. ejusd. aber für ärmere Kirchen unter der Bedingung zugelassen, daß die Patene und das Innere der Cuppa zuerst versilbert und dann vergoldet werde. Näheres siehe in den Annal. Jur. Pontif. 1867. pag. 1129 seq.; auch in den „Neuesten Erlassen über die liturg. Behandlung des Allerheiligsten". Regensburg. Manz. 1869. Heft 2. S. 62—64.

5) Ornat. eccles. l. c. — Dasselbe Instr. supellect. lib. II. pag. 628.

6) Instr. supellect. l. c.

7) Ornat. eccles. l. c. — Instr. supellect. l. c.: „Nodus in medio decore recteque ornatus, nihil vel minimum eminens habeat."

8) Ornat. eccles. l. c. pag. 111.

hinauf weiter. Der Rand sei so, daß er weder auswärts noch einwärts auf irgend eine Weise gebogen sei" [1]).

c) Die Grösse des gewöhnlichen Kelches soll nach dem heiligen Karl Borromäus [2]) in der Höhe 22 Cm, im Kreise gemessen 25 Cm, bei einem kostbaren Kelche in der Höhe gegen 27 Cm, in der Weite rings wenigstens 32 Cm betragen.

d) „Die Patene sei von gleicher Materie, wie die Cuppa des Kelches und gleichfalls vergoldet [3]). Ihre Form aber sei rund und am Rande zart und scharf, so daß damit die Fragmente der heiligen Hostie genau und leicht können gesammelt werden. Sie sei allenthalben glatt und ohne erhabene oder tiefe Verzierung, ja sie habe nicht einmal irgend einen tiefer gezogenen Kreis. Sie sei durchweg eben, außer daß sie in der Mitte eine leichte Vertiefung haben soll, welche an Umfang dem Rande des Kelches gleichkömmt" [4]).

e) Kelche und Patene sollen nie unverhüllt stehen, und sorgfältig vor Staub und Schmutz bewahrt werden. Daher soll für jeden Kelch eine eigene Theka oder ein Säckchen vorhanden sein [5]).

f) Das gewöhnlich zum Kelche gebrauchte Löffelchen ist nicht ausdrücklich vorgeschrieben [6]).

3. „Ueber den Ursprung des Kelches kann Niemand zweifeln, der dem Evangelium glaubt" [7]). Christus hat bei der Einsetzung des heiligsten Sacramentes sich des Kelches bedient. Wie jedoch dieser Kelch Christi beschaffen gewesen, darüber sind ganz zuverlässige Nachrichten aus den früheren Jahrhunderten nicht vorhanden [8]). Von der ersten Zeit an gebrauchte zum Opfer auch die Kirche ähnliche Kelche. Was ihre Materie betrifft, so mögen Kelche und Patenen von Glas sehr häufig gewesen [9]),

1) Instr. supellect. l. c. — Synod. Prag. l. c. pag. 692.

2) Instr. supellect. l. c.

3) „Simul cum patena itidem inaurata". Miss. Rom. l. c.

4) Ornat. eccl. cap. 60. pag. 112. — Die Vorschrift, daß die Patene ganz glatt sei, schließt nicht aus, auf den Rand ein Kreuz zu graviren, um die Stelle zu bezeichnen, wo der Priester sie allzeit küssen sollte. Auch auf dem Fusse des Kelches kommen öfters solche Kreuze vor, auf daß die Stelle der Sumtion für die Ablutio leichter erkannt werde.

5) Der Ornat. eccl. cap. 66. pag. 124 beschreibt solche Kelchsäckchen von rother Seide oder anderem Stoffe.

6) „Non est de praecepto Rubricae". S. C. R. 7. Sept. 1850. „Non est prohibitus usus parvi cochlearis pro aqua in calicem infundenda". S. C. R. 6. Febr. 1858 in u. Baltimor.

7) Bona, Rerum liturg. lib. I. cap. 25. I. ed. Antv. pag. 289.

8) Nach Beda dem Ehrw. war er von Silber, und zweihenkelig: „Argenteus, hinc inde duas habens ansulas, sextarii gallici mensuram capit". vid. Bona, l. c. pag. 290.

9) Tertullian, Hieronymus u. A. lassen Solches wenigstens schließen. Ausführlicheres hierüber in der Abhandlung Hefele's: „Zur Archäologie des Kelches" in seinen „Beiträgen zur

und auch solche von Horn und Elfenbein, ja selbst von Holz[1]) hie und da vorgekommen sein; gleichwohl läßt die Zerbrechlichkeit der ersteren, die Unziemlichkeit der beinernen[2]), und die Porosität der hölzernen gewiß nicht an einen allgemeinen Gebrauch denken. Wo es immer möglich war, stellte man sicher vom Anfang die Kelche ihrer erhabenen Bestimmung gemäß nur von Silber und Gold her, wie denn auch bei den ältesten Schriftstellern vielfach von solchen die Rede ist[3]), und zierte sie mit künstlichen Gravuren und Email, mit Perlen und edlen Steinen[4]). Hinsichtlich ihrer Form werden sowohl für die eigentlichen Meßkelche, als auch für die grösseren zur Einsammlung und Austheilung des Weines bestimmten zweihenkeligen Kelche (calices ministeriales), die Trinkgefässe der Juden wie der Römer zum Vorbilde gedient haben[5]). Der bis jetzt bekannte älteste noch vorhandene Kelch, der zu Kremsmünster[6]), erinnert mit seinem trichterförmigen Fusse, der unmittelbar in einen kräftigen Nodus übergeht, und auf dem hinwieder, nur durch einen Perlenstab getrennt, der grosse ovale Becher ruht, durchweg an jene ältere Form. Auch die Kelche der romanischen Zeit schließen sich trotz ihrer bestimmten Charakteristik noch dieser Grundform an. Die Cuppa bildet eine Halbkugel, jedoch etwas überhöht; der Schaft fehlt entweder gänzlich, oder er ist doch noch immer sehr kurz und gedrungen; der Knopf wird voller und breiter, manchmal in Form eines Granatapfels gerippt, in späterer Zeit mit sechs runden Erhöhungen oder Pasten versehen; der Fuß ändert die Form des Trichters, indem er breiter und flacher sich gestaltet, und erst von der Mitte aus, mehr oder minder schlank, sich an den Nodus anschmiegt. Die noch vorhandenen Meß- und Communionkelche[7]) dieser Zeit sind fast alle von edlen Metallen, und an Fuß, Nodus

---

Kirchengeschichte, Archäol. und Lit.", Tübingen 1864. Bd. II. S. 322. Und bei Kraus, „die röm. Katakomben." S. 344 ff.

1) Man denke an die bekannte Aeußerung des hl. Bonifatius: „Quondam sacerdotes aurei ligneis calicibus utebantur etc."

2) „Quia de sanguine sunt". Conc. Nic. 787.

3) Schon vom hl. Papste Urban I. (226) wird (Lib. Pontif. t I. p. 143.) erzählt: „Hic fecit ministeria sacrata, omnia argentea, et patenas argenteas viginti quinque posuit".

4) Der hl. Chrysostomus redet von einem ποτήριον χρυσοῦν καὶ λιθοκόλλητον (poculum aureum et gemmis ornatum). In Matth. homil. 50. (al. 51.) n. 3. ed. Migne.

5) Auf altjüdischen Münzen (Schekel) befindet sich auf der einen Seite ein Gefäß, aus welchem der Rauch des Opferblutes emporsteigt, mit trichterförmigem Fusse und hoher, unten ovaler Schale, die nur ein kleiner Knopf mit jenem verbindet. Bekanntlich waren auch die Pokale der Römer von ganz ähnlicher Form.

6) Inschriftlich eine Stiftung Thassilos. Er ist von getriebener Arbeit. Die religiösen Darstellungen an dem Kelche deuten mit Gewißheit auf seine kirchliche Bestimmung, obwohl dies von Manchen wegen seiner Form bezweifelt wurde. Beschreib. und Abbild. in den „Mitth. der k. k. Centr.-Comm." 1859. S. 6 ff. Auch bei Otte a. a. O. Seite 220.

7) Außer diesen kommen auch noch Reise- und Grabkelche vor; erstere unterscheiden sich von den gewöhnlichen Kelchen nur durch kleinere Form, letztere, welche verstorbenen Bischöfen

und Cuppa, wie auch die Patene, mit einer Fülle der zierlichsten Ornamente oder auch mit Darstellungen aus der heiligen Geschichte bedeckt[1]). Diese Verzierungen sind jedoch nur selten getrieben oder erhaben, meist durch Gravirung in den Grund vertieft, und dann mit Email und Niello ausgegossen, und geglättet[2]). — In der Zeit des gothischen Styles bleibt zwar die Hauptform des Kelches dieselbe, die einzelnen Theile jedoch erhalten theils durch das neue mehr geometrisch gestaltende Stylprincip, theils durch das Streben nach einer handsameren Form eine durchgängige Umänderung. Der Fuß ist nur ausnahmsweise rund, in der Regel polygon, und zwar meistens sechseckig gebildet; ebenso der schlank ansteigende Schaft. Der Nodus wird nach und nach ebenfalls aus seiner runden etwas platten Form ins Sechseck gebracht, indem nämlich sechs quadratische über Eck stehende Pasten aus demselben gleichsam herausgeschnitten, oder aber an demselben angefügt erscheinen[3]). Die Cuppa wird oval oder fast wie ein gleichseitiges Dreieck geformt. Es ist nicht zu leugnen, daß so die Kelche dieser Zeit im Vergleich mit den früheren viel gefälliger und harmonischer in ihren Verhältnissen, und praktischer für den liturgischen Gebrauch sich gestalteten. Der breite, feste Fuß bietet das Gefühl des sicheren Stehens, und erscheint durch die polygone Form anderseits weniger groß und schwerfällig; der feine, mässig hohe Schaft und der gegliederte Nodus erleichtern das Fassen und Halten des Kelches; die von unten allmählig sich erweiternde Cuppa mit scharfem Rande beseitigt die Gefahr des zu raschen Andringens der Flüssigkeit zum Munde, und läßt in der Tiefe selbst die letzten Tropfen leicht sammeln. Die spätere gothische Kunst verlor auch hier das praktische Moment mehr aus dem Auge, formte den Fuß sternartig, den Nodus breit mit spitzen Pasten[4]),

---

und Priestern in die Hand und mit in's Grab gegeben wurden, sind ebenfalls ganz klein, von schlichter Form, und meist von Erz.

1) Schöne Kelche dieser Art befinden sich in der St. Godehardskirche zu Hildesheim, in St. Aposteln zu Köln (Abbild. b. Bock, „das hl. Köln", Taf. XXVIII. Fig. 92, auch bei Otte a. a. O. Seite 223), zu St. Ulrich zu Augsburg (Abbild. bei Sighart, „Gesch. d. bild. Künste in Bayern". S. 125), zu St. Peter in Salzburg u. a. O. Der reichste ist wohl der calix ministerialis des Stiftes Wilten in Tyrol. Er enthält 15 Darstellungen aus dem alten, und 20 aus dem neuen Testamente, die mit der Erschaffung der Welt beginnend in den 9 Bildern auf beiden Seiten der Patene mit der Himmelfahrt Christi ihren Abschluß finden. Bei diesem Kelche haben sich außer der reichgeschmückten Patene noch zwei silberne Röhrchen (fistula, sypho, canna, arundo), mittelst welchen das heiligste Blut getrunken wurde, erhalten. (Siehe Abbildungen und Beschreib. im „Jahrbuche der k. k. Centr.-Comm." 1860. S. 1—38. Taf. I—VI; klein bei Otte, S. 218).

2) Es ist das besonders bei den Patenen der Fall, um Unebenheiten zu vermeiden.

3) Wie schon früher, sind sie auch jetzt meistens mit den Buchstaben der heiligsten Namen JHESVS oder MARIA, seltener mit eingravirten und emaillirten Heiligenfiguren geziert.

4) Es ist jedoch nicht zu übersehen, daß bei solchen unbequemen Bildungen des Nodus an manchen, sonst sehr schönen Kelchen dieser Zeit offenbar die Meinung sich ausspreche, es sei

bildete die Schale unten wieder weiter und dazu hoch, und umkleidete überdieß das Ganze, statt mit gravirten, mit hervorstehenden, durchbrochen gehaltenen, meist architektonischen Ornamenten [1]) Es haben noch viele Kelche gothischen Styles bis auf unsere Zeit sich erhalten, so daß es zu weit wäre, einzeln solche namhaft zu machen [2]). — Die Renaissance reagirte sichtlich auch hier gegen die Spielereien der späteren Gothik, und bemühte sich, durch die Rückkehr zu ungebundeneren Formen mit grösserer Einfachheit zugleich Effect und Bequemlichkeit zu erzielen. Und wirklich gibt es Renaissancekelche genug, die, abgesehen von dem Reichthum des Materials und der Verzierungen mit Email, Perlen und Edelsteinen, auch durch ihren praktischen Bau vor den meisten neueren, und besonders so vielen gothisch sein sollenden Kelchen weit den Vorzug verdienen. Allein wo diese Rücksicht auf das praktische Moment weniger beachtet wurde, trat leider auch all die Formlosigkeit und Gedankenleerheit um so auffallender und störender hervor, da nicht mehr die strengere geometrische Construktion der Entartung und Willkür Grenzen ziehen konnte [3]).

Von Kelchen aus der Diözese Regensburg erwähnen wir vorerst jene drei aus Glas sammt Patenen mit eingeschmolzenem Bildwerk in Gold, welche in der sog. Crypta der Kapelle Mariä-Läng zu Regensburg gefunden worden [4]); sodann die Onyxschale des hl. Wolfgang im Dome [5]). Regensburg zeichnete sich in der romanischen und noch mehr

---

der Kelch nicht um (circum) den Nodus, sondern bei (circa), d. h. unter demselben anzufassen, so, daß der Kelch durch den Nodus auf den Fingern oder der Hand fest ruhe. (Vgl. übrigens Miss. Rit. celebr. Miss. tit. VII. 5; VIII. 7.).

1) Die figuralen Darstellungen aus der heil. Geschichte, die sonst an romanischen Kelchen gebräuchlich, sowie die hiezu besonders geeignete Technik des Niello, verschwinden schon früher. Häufiger erscheint noch das Email und Filigran.

2) Einige hübsche Abbildungen auch bei Otte, a. a. O. S. 229, davon eine aus W. Engelb. Giesers Schriftchen: „Ueber den Altarkelch“, Paderborn 1856, das besonders zu empfehlen ist.

3) Der Fuß ist öfters an den Rändern so hoch oder buckelich geformt, daß ein Auflegen der Patene unmöglich, dazu so schmal, daß bei der übermässigen Höhe des Kelches alle Augenblicke das Umfallen zu befürchten ist. Der Schaft ist bedeckt mit kleineren und grösseren, langgezogenen und unförmlichen Knäufen, die Schale fast tulpenförmig ausgeschweift, dazu der ganze Kelch ohne alles und jedes Verhältniß der einzelnen Theile.

4) Auf zwei Kelchen befand sich das Bekenntniß Petri und darüber die Inschrift; Tu es Chr. Fil. Dei Vivi., auf der Patene: Petrus auf dem Meere wandelnd. Auf dem dritten Kelche war das Bild Mariä Verkündigung mit der Schrift: Ave, gratia plena etc., auf der Patene das Brustbild Christi mit dem Buche des Lebens, zu beiden Seiten Alpha und Omega. Die Bruchstücke dieser merkwürdigen Kelche kamen in's Nationalmuseum in München.

5) Sie ist wohl jener „calix de honichino, auro inductus et gemmis ornatus“, den der heilige Otto von Bamberg im Jahre 1114 zum Zeichen der Aussöhnung mit Hartwig I. von Regensburg dem heil. Petrus weihte oder zurückgab. (Thom. Ried, Cod. diplom. tom. I. pag. 172.). Aus ihr trinkt noch heute am Feste St. Wolfgang das Kapitel den gesegneten Wein des Heiligen. — Solche Kelche und Schalen aus Onyx, Achat u. dgl. geschnitten, finden sich aus sehr früher Zeit in den Kirchenschätzen viele, z. B. im Mailänderdome. Wir reden vom

in der gothischen Zeit durch seine Goldschmiede rühmlichst aus, und sind viele derselben dem Namen nach bekannt[1]). Darum ist nicht zu wundern, daß trotz der Ungunst der Zeiten auch noch manches schöne Werk derselben, und besonders auch Kelche, sowohl in den Kirchen der Stadt als jenen der Diöcese, sich bis auf uns gerettet haben. Wohl einer der interessantesten Kelche romanischer Kunstübung ist der 22 Cm hohe silberne und vergoldete Kelch im Dome. Er hat noch runden Fuß mit sechs erhaben aufliegenden Medaillons in kunstreich getriebener Arbeit, und Lilien (fleurs de lis, francica); dann einen Nodus mit sechs runden blau emaillirten Pasten, und ganz glatte, halbkreisrunde Cuppa[2]). Auch drei ältere gothische Kelche von Silber und vergoldet bewahrt der Dom; zwei davon sind einfacher aber von schönster Form, mit geripptem Knaufe und oval ansteigender Schale[3]), der dritte, aus etwas späterer Zeit, ist reicher, am Fusse mit eingravirten Figuren, an der Cuppa mit schön stylisirtem Laub, und mit edlen Steinen geziert[4]). Zwei gothische Kelche hat die Dompfarrkirche Niedermünster, einen anderen St. Emmeram, zwei St. Jakob zu Straubing und die Pfarrkirche zu Deggendorf. Auch in Aunkofen und Marklkofen (Pf. Frontenhausen), in Wackersdorf und Neukirchen (bei Schwandorf), in Eggenfelden u. a. O. der Diöcese gibt es noch derartige Kelche, bald einfacher bald reicherer Form. Einzig in seiner Art ist der St. Johanniskelch in der Dominikanerkirche zu Regensburg. Er stammt aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh., ist von Kupfer und vergoldet, mit schönem sechseckigen Fusse und Schaft und Nodus, und einer sorgfältig verarbeiteten Cocosnuß-Cuppa, welche jedoch nur die eigentliche, innen vergoldete Schale umkleidet und auf dem zierlichen etwa zollbreiten äußeren Metallrande die Inschrift in frühgothischen Majuskeln trägt: Trinckd Sent Jhans min daz iu bol geling. Der Kelch ist 25 Cm hoch, und sehr gut erhalten[5]). Einer der kostbarsten und kunstvollsten Renaissancekelche ist in St. Jakob zu Regensburg; derselbe zeigt an Fuß und Cuppa die reichsten und mit außerordentlicher technischer Vollendung getriebenen Darstellungen aus der heiligen Schrift.

4. In jüngster Zeit fing man an, wieder die älteren und besseren Muster noch vorhandener Kelche zu copiren. Auch in der Technik wetteifern bereits manche Künstler erfolgreich mit denen der älteren Zeit. Wenigstens für die Verständigen in kirchlicher Kunst, glauben wir, ist die Versuchung, noch jetzt nach den gestampften und gepreßten und gedrehten Erzeugnissen einer modernen Industrie zu greifen, vorüber. Nachahmungswürdige Muster von Kelchen siehe z. B. im Organ für christliche Kunst

---

Steinschnitte, von den oft äußerst kunstvoll geschnittenen, und zur Ausschmückung von Gefässen, Reliquiarien verwendeten Cameen u. a. nicht eigens, da ihre Bedeutung für die kirchliche Kunst immer nur eine untergeordnete ist.

1) Vgl. Sighart, „Geschichte der bild. Künste in Bayern". S. 193. 338. 400. 553.

2) Eine Abbild. siehe auch im „Kirchenschmuck" 1860. Heft 3. Beil. 2.

3) Einer derselben trägt auf dem Schafte die sehr ornamental gehaltene Inschrift: Aus aller not hilf Got.

4) Wurde erst vor ein paar Jahren für den Domschatz erworben.

5) Unseres Wissens ist dieses der einzige Kelch, welcher aus so früher Zeit durch Inschrift den Gebrauch der Austheilung des gesegneten St. Johannisweins constatirt. Noch jetzt spricht nämlich bei der Austheilung der Priester: „Bibe amorem S. Joannis."

Jahrg. III. Nr. 11 und Jahrg. IV. Nr. 15. Bei Reichensperger Taf. 21. Bei Bock „das hl. Köln“ Taf. II. Fig. 10. Taf. III. Fig. 14. und 15. Taf. IV. Fig. 19. Taf. IX. Fig. 38., Taf. XVI. Fig. 64. „Goth. Einzelh.“ Abth. VI., 25—30. Dann im „Kirchenschmuck“ 1860. Heft 7. Beil. 1. 1861. Heft 4. Beil. 2. und Heft 7. Beil. 1. 1862. Heft 4. Beil. 2. 1863. Heft 2. Beil. 4. 1864. Heft 2. Beil. 5. 1865. Heft 2. Beil. 4. und Heft 3. Beil. 6. (wobei auf Seite 26 auch recht praktische Bemerkungen über zweckmässigere Verschraubungen der einzelnen Theile des Kelches). Und „Neue Folge“ (1874) Heft 3. Taf. 17.

§ 43.

Ciborium.

1. Das Ciborium (ciborium, pyxis, pyxomelum, arcula, vasculum, tabernaculum sc. mobile, tabernaculum gestatorium) ist das heilige Gefäß, darin im Tabernakel das Allerheiligste für die Communion der Gläubigen und Kranken aufbewahrt wird, also „der Behälter des Lebensbrodes, die Schale mit dem wahren Manna, das Gefäß der himmlischen Arznei, der Thurm, darin das Brod der Starken verborgen, die Quelle der Mittheilung des Geistes, der Kelch der Segnung, der Born überströmender Gottesgaben“ [1]).

2. Die Bestimmungen der Kirche sprechen über dasselbe sich in folgender Weise aus:

a) Es sei die Pyxis „von solidem, würdigen Stoffe“, „von Gold, oder aber von Silber und wenigstens innen vergoldet“ [2]), „dabei glatt und fein, auf daß auch die kleinsten Partikelchen leicht gesehen und gesammelt werden können“ [3]).

---

1) Dr. Amberger, „Pastoraltheologie“, Bd. II S. 946.

2) „Ex solida decentique materia.“ Rit. Rom. — „Aurea vel argentea, saltem intus deaurata.“ Caerem. Ep. lib. II. cap. 30. n. 3. — Elfenbein, das frühere Synodalbeschlüsse unter den zulässigen Stoffen constant bis zum 16. Jahrh. aufführen (so Synod. Monast. a. 1279. Hartzh. l. c. tom. III. pag. 647. und noch Syn. Yprens. a. 1577. ib. tom. VII. pag. 841.), ist nunmehr durch die S. C. E. 26. Jul. 1588 untersagt: „Sanctissimum teneri non debet in vasculis eburneis, sed in pyxide argentea intus deaurata.“ Die von älteren Synoden ebenfalls gestattete Anwendung von Kupfer, oder auch Zinn, für ärmere Kirchen, ist wenigstens nicht ausdrücklich verboten. „An saltem permitti possit Ciborium seu sacra pyxis ex cupro deaurato? item Monstrantia et lunula?“ S. C. R. 31. Aug. 1867 in u. S. Hippolyti: „Affirmative“.

3) Ornat. eccl. cap. 18. pag. 40: „Sit ex auro, vel argento et tunc intus saltem si non etiam foris inauratum: nam intus, si non sit inauratum, etiam notabilis particulae oculorum aciem subterfugiunt; enodis omnino et rasilis, ut micae omnes ab hostiis decidentes facilius colligantur.“

b) Hinsichtlich der Grösse, „soll das Ciborium von der Höhe und Weite sein, daß, wenn auch nicht die ganze Gemeinde, wenigstens ein grosser Theil derselben daraus communicirt werden könne“ [1]).

c) Was die Form betrifft, so soll das Ciborium einen „festen, nicht wankenden Fuß“ [2]) haben, „einen feinen Nodus, daß er die Hand des Priesters, wenn eine grosse Menge des Volkes communicirt, keineswegs verletze und mit Sicherheit gefaßt werden könne“ [3]). „Der Deckel des Ciboriums sei von derselben Materie, in pyramidaler Form aufsteigend, und habe an der Spitze das Kreuz oder das Bildniß unseres Erlösers“ [4]), und soll genau schließen [5]).

d) Das Ciborium im Tabernakel sei umhüllt mit dem weißen Velum [6]).

e) Für die Provisur der Kranken im Orte selbst und in der Nähe desselben soll entweder ein zweites Ciborium von der beschriebenen Form vorhanden sein, aus Gold oder Silber gefertiget, oder wenigstens „ein kleines, aus Kupfer oder Erz und vergoldet, in der Form einer pyramidalen Capsa, das einen genau eingefügten Deckel mit einem Charniergelenke, obenauf das Kreuz oder das Bildniß Christi des Herrn habe. In dieses Gefäß soll die kleinere silberne Pyxis mit dem allerheiligsten Sacramente genau und bequem eingelegt werden können, auf daß es so geziemender zu dem Kranken getragen werde“. „Es sei aber diese kleinere Pyxis ganz von Silber und innen vergoldet, oder sonst rein und wohl gefertiget, zwei quer Finger hoch, rund,

---

1) Ornat. eccl. l. c. — „Altitudine sit sex unciarum“. Gav. l. c. (also die Cuppa ca. 11 Cm tief). Ist das Ciborium kleiner, so kann zur Aufbewahrung der nothwendigen Hostien eine eigene grössere Pyxis gebraucht werden.

2) „Sit firmo, non titubante pede“.

3) Ornat. eccles. l. c. — Intr. supellect. eccles. lib. II. pag. 634.

4) Ornat. eccles. l. c. „In altum forma paene pyramidali consurgens, in apice Crucem vel Salvatoris nostri Imaginem habens“. — Instr. supell. l. c. „Operculum pyxidis . . . respondeat formae pyxidis, quod in medio instar fere pyramidis extet“. Gavantus und Marati fordern ebenfalls ein Kreuz auf der Spitze.

5) „Fibula firmiter clausum, ne qua vermibus ingressus in eam pateat“. Vet. Rit. Ratisb.

6) „Pyxis ex solida decentique materia eaque munda et suo operculo bene clausa, albo velo cooperta, et quantum res feret, ornata in tabernaculo clave obserato“. Rit. Rom. l. c. „Pro ciborio conficiatur parvum tentoriolum, in modum pallioli, seu parvuli fere pluvialis; in ecclesiis opulentioribus, si non ex tela aurea vel argentea, margaritis et gemmis redimita, ut certe esse deberet, saltem ex serico auro et argento intexto, fimbriis dissolutis et filis aureis immixtis, vel aliis modis ornatis habeatur“ etc. Ornat. eccles. c. 27. pag. 49. — Ebenso Syn. Prag. a. 1605. — Syn. Constant. a. 1609. Hartzh. t. VIII. pag. 859. u. a. — Mehrere Synoden fordern sogar, daß auch die Monstranze für den Fall, wenn sie im Tabernakel eben aufbewahrt wird, mit einem weißen, kostbaren Velum umhüllt werde, und nicht blos das Ciborium.

beiläufig von der Weite einer grösseren Hostie, gut und fest geschlossen, so daß der Deckel von derselben nur mit einiger Mühe abgenommen werden kann" [1]). Auch dieses Krankenciborium muß, wie das für den Gebrauch in der Kirche bestimmte Ciborium, mit dem seidenen Velum von weißer Farbe verhüllt sein, und vom Priester, mit dem Schultervelum umkleidet, getragen werden [2]).

f) Für weitere Entfernungen reicht das oben erwähnte kleinere Gefäß, die kleine silberne Pyxis, hin, die aber um der Sicherheit und Ehrfurcht willen, die dem Sacramente gebührt, in ein Säcklein gelegt und zu den Kranken getragen werden soll [3]). „Dieses Säcklein sei von dichtem und wohlgewebtem Seidenstoffe und nach römischem Ritus von weißer Farbe, nach ambrosianischem Ritus von rother; von derselben Farbe soll auch die innere Auskleidung des Säckchens sein" [4]). „Der Boden dieses Säckchens sei fest, nicht viereckig, sondern rund, so daß er die Pyxis geziemend umschließe und unbeweglich halte; an seidenen Schnüren soll es auf- und zugezogen und mit einer etwas stärkeren seidenen Schnur um den Hals gehängt werden können" [5]). Auch das römische Rituale schreibt vor eine Bursa von weißer Farbe, geziemend geschmückt, die mit dem eingeschlossenen Allerheiligsten an den Hals gehängt und vor der Brust befestigt werden soll [6]).

3. In der ältesten christlichen Zeit wurde das Allerheiligste, entweder in kostbare Tücher gehüllt, wie solches St. Chrysostomus erwähnt, oder in kleineren thurmähnlichen Gefässen und Büchsen (turriculae) eingeschlossen, im Pastophorium aufbewahrt, häufig aber unter dem Altarciborium in einer goldenen oder silbernen, reichgeschmückten, und auf einer Patene stehenden Taube (περιστερά, columba), welche

---

1) Ornat. eccles. l. c. cap. 20. pag. 42.

2) „Particulas consecratas ponat in pyxide seu parva custodia, quam proprio suo operculo cooperit; et velum sericum superimponit; ipse vero sacerdos, imposito sibi prius ab utroque humero oblongo velo decenti etc." Rit. Rom. — „Decet deferri pyxidem (coopertam proprio velo) coopertam etiam extremitatibus veli oblongi humeralis". S. C. R. 21. Mart. 1699. in u. Bergom. — Syn. Camerac. a. 1550. Hartzh. l. c. t. VI. pag. 700. etc.

3) „Pyxis ipsa dicto modo clausa in sacculum reponatur et ad infirmos deferatur". Ornat. eccles. cap. 20. pag. 43.

4) Instr. supellect. eccles. lib. II. pag. 634. — Der Ornat. eccles. läßt diesen Unterschied der Farbe weniger genau festhalten. cap. 29. pag. 50.

5) Instr. supellect. l. c. et Ornat. eccles. l. c.

6) „Si longius aut difficilius iter sit faciendum, unam tantum sumat particulam, vasque, in quo Sacramentum defertur, bursa albi coloris decenter ornata et ad collum appensa apte includere et ita ad pectus alligare debet atque obstringere, ut neque decidere neque pyxide excuti Sacramentum queat". Rit. Rom. l. c. — „Habeatur bursa e serico ornatissima, ad includendum vasculum sacram Eucharistiam continens, quae bursa cordulas habeat e serico sacerdotis collo decenter appendendas". Synod. Prag. l. c.

an Kettchen auf- und niedergezogen und auf dem Rücken geöffnet werden konnte [1]). In der romanischen Zeit blieben diese Gefässe zur Aufbewahrung des Allerheiligsten in der Hauptsache ganz dieselben. Zugleich aber haben aus dieser Zeit sich mehrere bis auf uns erhalten, die geeignet sind, auch von den altchristlichen Ciborien eine richtige Vorstellung zu vermitteln. Es sind theils solche, welche zum Hängen, theils solche, welche zum Tragen bestimmt sind. Von der ersteren Gattung hat besonders Frankreich in der Form von Tauben noch viele [2]), Deutschland hingegen nur einige [3]). Diese Tauben sind meist von Kupfer, vergoldet und emaillirt. Wie die Gestalt der Oeffnung auf dem Rücken darthut, muß darin wohl ein eigenes Gefäß mit dem heiligsten Sacramente zum Herausnehmen eingelegt gewesen sein. Taube und Patene aber, an welch letzterer die Kettchen befestiget waren, hingen unter einem kleinen thurmähnlich geschlossenen Zelt (tentoriolum), das ringsher zugezogen werden konnte [4]). Die Verhüllung scheint besonders da gebraucht worden zu sein, wo kein Ciborienbau vorhanden war, und so das Gefäß mit dem Allerheiligsten frei an einem über der Retable emporragenden, meist von Metall schön gearbeiteten Ständer schwebte. Eine andere Form hängender Ciborien war die von runden oder sechs-, auch mehrseitigen Büchsen, mit konischem oder polygonem Deckel. Sie waren von Metall [5]), vergoldet und emaillirt, oder auch von Elfenbein [6]). Auch diese Behältnisse wurden mit dem oben erwähnten kleinen Gezelte umschlossen [7]). Manchmal hielt auch die Taube eine solche kleinere verhüllte Büchse im Schnabel. Die tragbaren Ciborien hatten ganz die nämliche Form und flachen Boden, waren jedoch mit einem runden Fusse und Nodus, wie die Kelche, versehen. Auch sie waren von Gold und Silber, von Kupfer und

---

1) Siehe oben Seite 170. — Noch in neuerer Zeit sollen in den Katakomben mehrere Behältnisse in Form von Thürmchen gefunden worden sein, deren einige sogar mit einer Lampe versehen sind. Was die zweite Form, die Taube, insbesondere betrifft, so dachte man hiebei an den heiligen Geist, in dessen Kraft das Geheimniß der Menschwerdung im Schooße der Jungfrau sich vollzog und auf den Altären erneuert wird im Schooße der Kirche. „Corpus enim et Sanguis mysticus non fiunt absque Spiritus gratia“. S. Chrysost. De Resurrect. mort. Opp. ed. Migne, tom. II. pag. 432.

2) Cf. Viollet-le-Duc, Diction. raison. du Mobil. franç. „Tabernacle“ pag. 249.

3) Nämlich in Salzburg und Erfurt, im Kloster zu Göttweih und in Schloß Sigmaringen.

4) Eine Abbild. bei Viollet-le-Duc a. a. O. Seite 250.

5) Siehe zwei abgebildet im „Kirchenschmuck“ 1861. Heft 6. Beil. 1.

6) Das Elfenbein galt wegen seiner Feinheit und Weiße, und wegen seiner Abstammung von dem durch die Physiologen als Muster der Reinheit bezeichneten Elephanten für ein besonders reines Material und geeignet zum kirchlichen Dienste. Daher seine überaus häufige Anwendung auch zu Ciborien. Es haben sich nicht viele derselben erhalten. Das von Bock „Heil. Köln“ auf Taf. I. Fig. 2. abgebildete elfenbeinerne „Reliquien-Gefäß“ aus St. Gereon ist aber offenbar eine solche Pyxis für die Suspensio, wie auch die Beschreibung auf Seite 5 zeigt.

7) Die Abbild. eines solchen siehe im „Kirchenschmuck“ 1861. Heft 6. Beil. 2.

emaillirt, oder von Elfenbein[1]). Der gothische Styl hielt an dieser überlieferten Form eines Thürmchens fest, das jedoch, nachdem die Suspensio weggefallen, stets zum Tragen eingerichtet erscheint. Fuß, Schaft und Nodus, anfänglich noch rund, werden allmählig polygon und schlanker, die damit sich verbindende Pyxis aber öfter sechseckig mit runder Schale im Innern, der Deckel pyramidal gestaltet. Manche dieser Gefässe sprechen den Gedanken des Thurmes noch anschaulicher durch Eckpfeilerchen und Zinnenbekrönung, durch hohen mit Strebebögen und Fialen gezierten Aufsatz, und die schlanke Helmspitze aus[2]). Seltener sind Ciborien mit halbrunder Schale und gleichfalls halbrundem Verschlusse. Die Gefässe für die Krankenprovisur waren in der Hauptsache den in den Kirchen gebrauchten Speisgefässen ähnlich, und nur je nach dem Bedarf kleiner. Es gab Krankenpatenen, in der Mitte durch einen flachen im Charniere gehenden Deckel verschließbar, und in einer Bursa stehend, welche von kostbarem Stoffe oder mit Stickereien verziert, mit weißer Seide gefüttert und mit einem überhängenden Deckel versehen, an seidenen Schnüren getragen wurde. Oder man bediente sich Büchsen von dem Umfange einer grossen Hostie, und niederer als die sogenannten Thürmchen. Man legte sie in ein kleines von Seidenstoff gefertigtes Beutelchen, oder in ein Futteral von gepreßtem Leder, das dann, mit einem ähnlichen Gezelte von Seide, wie in der Suspensio, verhüllt an einer Schnur um den Hals gehängt werden konnte. Oder es wurden kleinere tragbare Ciborien gebraucht, welche ganz von der oben beschriebenen Form waren, rund oder sechseckig, mit pyramidalem, durch ein Charnier befestigten Deckel, und die das Allerheiligste unmittelbar oder aber in einem eigenen kleineren Gefässe enthielten[3]). — In der Zeit der Renaissance erhielten die Ciborien durchweg halbkreisförmige Schalen, mit flachem oder gewölbtem Deckel geschlossen, und mit einer Krone geziert; für die Krankenprovisuren wurde ein einfaches Büchschen, in einen Beutel gelegt, vorherrschend gebraucht.

Das älteste Ciborium, wie die Ueberlieferung es nennt, der Diöcese Regensburg ist jenes des hl. Wolfgang im Schatze von St. Emmeram. Es ist eine 20 Cm hohe turricula von Elfenbein, im Achteck geformt, auf dessen acht Flächen unter Rundbögen stehende Apostelfiguren in halberhabener Arbeit sich befinden, während die acht Seiten

---

1) Ein merkwürdiges, kleines Ciborium dieser Art, von Silber, geschmückt mit Edelsteinen und Perlen, befindet sich in St. Cunibert zu Köln. Die eigentliche Pyxis ist Holz und war einst innen und außen mit Silber verkleidet, und bekrönt mit Christus am Kreuze, Maria und Johannes in einer hostienähnlichen Rundung. Es gehört wohl in den Anfang des 13. Jahrh. Abbild. im „Heil. Köln" von Bock, Taf. XIII. Fig. 50. Aehnliche romanische Ciborien zu St. Veit in Prag, und in Kempen am Niederrhein.

2) Ciborien solcher Form siehe abgebildet in Bock, „Heil. Köln", Taf. XVI. Fig. 63. und Taf. XXXIV. Fig. 102, beide aus dem 15. Jahrh. Ersteres ist in St. Martin, letzteres in St. Johann.

3) Ueber die schon frühe vorkommenden Versuche, mit dem Gefässe für das Allerheiligste auch jenes für das Krankenöl zu verbinden, siehe Mehreres unten § 49.

des niedrig pyramidalen Deckels Engel in halber Figur schmücken. Wohl in das 14. Jahrhundert gehört das schöne silbervergoldete Ciborium von Obermünster[1]). Ein hübsches Ciborium in allen seinen Theilen sechseckig gehalten, von Kupfer und vergoldet, gravirt, ist in der Pfarrkirche zu Aich bei Vilsbiburg[2]). Ein kleineres, ebenfalls sechseckig gebautes Krankenciborium besitzt die Kirche in Oberaltaich[3]), und zwei ähnliche, jedoch mit runder Pyxis bei flachem Boden das Diöcesanmuseum. Die vier letztbezeichneten schlossen offenbar bei dem Gebrauche noch ein kleineres silbernes Gefäß mit dem Allerheiligsten in sich ein.

4. Man hat in neuster Zeit angefangen, auch für die Herstellung von Ciborien sich bessere Muster zu wählen; und es mögen außer den bereits angeführten hier noch bezeichnet werden: für ein romanisches, Taf. XV. 3. und „Kirchenschmuck" Neue Folge (1874), Heft 3. Taf. 17. und (1880) Heft 12. Taf. 71; für ein gothisches, „Kirchenschmuck" 1863. Heft 2. Beil. 5. 1865. Heft 4. Beil. 4. „Fingerzeige" Taf. XXI. „Goth. Einzelh." von Statz, Abth. VI. 31. 32. Uebrigens opfere man nicht einer blossen Meinung, als sei die edlere, kunstvollere Form auch schon ein genügender Grund, das Ciborium ohne Umhüllung zu lassen, die kirchliche Vorschrift. Es ist nach dem Gesagten nicht schwer, für diese eine ununterbrochene Tradition aufzuweisen; ebenso leicht aber wird es der Kunst sein, an Stelle der freilich oft höchst unpassenden Mäntelchen eine den Weisungen der Kirche entsprechende und des formschönen Gefässes würdige Umhüllung zu schaffen. Muster hiefür siehe im „Kirchenschmuck" 1860. Heft 2. Beil. 1. und 1861. Heft 6. Beil. 2. Da in vielen Kirchen in der Pyxis allein die ausreichende Zahl von Hostien nicht Platz findet, so ist ein zweites Gefäß erforderlich, um darin die nöthige Menge zu consecriren und zu reponiren. Die beste Form für eine solche Consecrationspyxis ist die der älteren Kelche mit weiter halbkreisförmiger Schale. Sie ruht auf einem niederen, nur durch einen Nodus verbundenen Fusse, und wird durch einen flachen mit einem Kreuze versehenen, leicht abzuhebenden Deckel geschlossen. In diese oder auch in den Ciborien selbst sogenannte Häubchen, nämlich Corporalien, welche der Form des Gefässes angepaßt sind, zu legen, ist unnöthig und wenig praktisch. Die älteren Vorschriften, wie jene der Synode von Münster 1279 (Hartzheim l. c. tom. III. pag. 647), von Ypern 1577 l. c. tom. VII. pag. 847) u. a., welche zur Rechtfertigung für diesen Gebrauch angeführt werden könnten, beziehen sich auf das im Tabernakel unter der Pyxis liegende Corporale. Auch der Ornat. eccles. will solche Häubchen nur nicht geradezu verbieten (cap. XVIII. pag. 41). Vgl. auch „Kirchenschmuck" 1862. Heft 4. S. 58. Hinsichtlich der Provisurgefässe wäre eine Rückkehr zum Gebrauche eigener Krankenciborien sehr zu wünschen. Einfache Muster außer den genannten hat der „Kirchen-

1) Eine genaue nach photographischer Aufnahme gefertigte Zeichnung dieses ebenso originellen als für Neubildungen praktischen Gefässes siehe auf Taf. XIV. 4.

2) Es liegt dem Muster auf Taf. XIII. 5. zu Grunde.

3) Siehe Taf. XIV. 5.

schmuck" 1860. Heft 4. Beil.. 2 und Heft 5. Beil. 2. für das Mäntelchen oder Velum. Wo aber die weitere Entfernung ein kleineres und bequemeres Gefäß nothwendig macht, da wähle man statt der gar kleinen und unansehnlichen Kapseln eine ähnliche Pyxis, wie in „Kirchenschmuck" 1861. Heft 6. Beil. 1 oder 1859. Heft 11. Beil. 2. Nr. 3 e., und bediene sich dazu eines Beutelchens, das gefertiget ist von weißem guten Stoffe und in der vom heil. Karl Borromäus angegebenen Form [1]). Da jeder Beutel gleichwohl weniger schön erscheinen muß, so ist Nichts dagegen, denselben auch noch mit einem kleinen zeltförmigen Velum zu umgeben. Schöner und praktischer erscheinen jedoch für den gleichen Zweck die schon früh gebrauchten Krankenpatenen, welche in ein kleineres Corporale und mit diesem in eine anhängbare Bursa gelegt werden [2]). Ein Muster siehe auf Taf. XV. 7. 8. Manche Versuche, diese bisher in der Kirche gebräuchlichen Gefässe durch neuerfundene zu ersetzen, z. B. durch Kreuze, in denen das heilige Sacrament und das heilige Oel vereinigt sind, oder kleine Monstranzen, in deren Fuß man eine Lunula sammt dem Allerheiligsten auf dem Wege verbergen kann, und welche überdieß ohne alle Umhüllung getragen werden sollen, sind, obgleich gut gemeint, zum wenigsten als mißglückt zu bezeichnen.

§ 44.

Monstranze.

1. Die Monstranze (monstrantia, ostensorium, custodia, tabernaculum parvum, turris, arca Sanctissimi Sacramenti) „dienet dazu, das Allerheiligste den Gläubigen sichtbar zur Anbetung zu zeigen und auszusetzen. Sie ist also gleichsam das innerste Gemach der Wohnung Christi unter uns, aus dem er strahlend hervortritt, wie der Bräutigam vor die Braut; es ist der feste Palast, der heilige Thurm des starken Königs" [3]).

2. Die kirchlichen Bestimmungen handeln:

a) Vom Stoffe. „Sie sei ganz von Gold oder Silber, oder wo es die Armuth der Kirche nicht zuläßt, aus Messing geziemend verfertigt, und vergoldet" [4]).

b) Von der Grösse. „Sie sei wenigstens über zwei Spannen hoch" [5]).

---

1) Siehe oben Seite 212.

2) Wir kennen die hiegegen erhobenen Bedenken, theilen sie jedoch nicht. Denn die Patene wird durch ihren Verschluß ebenfalls „vas" im liturgischen Sinne; und das Wort „bursa" der Rubrik bezeichnet jedenfalls nicht mit Ausschließung nur einen „Beutel".

3) Dr. Amberger a. a. O. II. S. 945.

4) Ornat. eccles. cap. 16. pag. 38. — Instr. supellect. lib. II. pag. 633.

5) Ornat. eccles. l. c. — Instr. supellect. l. c. „Altitudine cubitali (ca. 45 Cm) aut majori minorive pro tabernaculi magni ratione."

c) Von den einzelnen Theilen. „Der Fuß sei weit genug, und mehreckig, auf daß er überall sicher stehen könne“ [1]). „Ueber dem Fusse etwas höher sei der Nodus, zierlich und recht geschmückt, jedoch ohne Spitzen, da hiedurch die Monstranze nur unbequem oder mit Verletzung der Hand gefaßt werden könnte. In der Mitte, wo die heilige Hostie sich befindet, sei ein Krystall oder Glas, rein und durchsichtig, ganz und womöglich auch oben geschlossen, und so weit, daß es eine grössere Hostie wohl fasse, ohne sie irgendwie zu berühren. Innerhalb des Glases in der Monstranze erhebe sich von unten die Lunula, ein halbkreisförmiges goldenes oder durchaus silbernes Plättchen, fest an der Monstranze eingefügt, doch so, daß sie herausgenommen werden könne; sie sei aber zweigetheilt und so eingerichtet, daß sie die heilige Hostie wohl und geziemend festhalte; auch soll sie auseinander genommen und geöffnet werden können, damit man um so leichter die zurückgebliebenen Partikelchen sammle. Der Boden der Monstranze, auf dem diese Lunula befestiget ist, sei von Silber oder Gold so gefertiget, daß er nöthigenfalls auch weggehoben werden möge, ringsum sich genau an den Krystall oder das Glas anlege, und gegen dasselbe in Form eines Schildchens mit dem Rande sich erhebe, allenthalben glatt und eben, damit die Theilchen, die etwa von der Hostie weggefallen, daselbst leicht gesammelt werden können“. „Nach oben zu und von allen Seiten sei die Monstranze mit kleinen Bildern und verschiedenem anderen sinnbildlichen Zierwerke geschmückt; in der Höhe aber soll sie das Kreuz oder das Bildniß Christi des Herrn haben“ [2]).

d) „Es ist räthlich, daß dieses Gefäß zu keinem anderen Zwecke als zu dem eben angezeigten verwendet werde, also auch nicht, um darin Reliquien zu bewahren,

---

1) Ornat. eccles. l. c. — Instr. supellect. l. c.: „Pes, quo tabernaculum hujusmodi sustentatur, in orbem latiuscule ductus, forma sexangula vel octangula sit, quo firmius et decentius haereat“.

2) Ornat. eccles. l. c. pag. 38 et 39. Die nämlichen Bestimmungen, und zwar meist wörtlich, hat auch der heilige Karl Borromäus in der Instr. supellect. l. c. — Lunulen mit zwei Glasscheiben, zwischen welchen die heiligste Hostie eingespannt wird, sind nicht geziemend, wie die S. C. R. 4. Febr. 1871 in u. Dan. und 4. Sept. 1880 in u. Briocen. erklärte: „Non decere, Sacras Species inter vitreas laminas includere quarum Superficies illas immediate tangant.“ Die S. C. R. hat unter dem 11. Sept. 1847 in u. Arimin. hinsichtlich des Kreuzes auf der Monstranze sich ausgesprochen: „Exigat (sc. Episcopus), ut in summitate Ostensorii Crux visibilis apponatur, quod requirunt ecclesiasticae leges, non obstante consuetudine Ordinis Praedicatorum, cui peculiaris est ritus in explendis sacris caeremoniis“. — Auf die von Mecheln gestellte Anfrage: „An laudabilis sit consuetudo admittendi, ut symbolicum ornamentum, in Ostensorio seu Monstrantia regium vel caesareum diadema?“ antwortete die S. C. R. 5. Sept. 1867: „Dilata“. — Noch bemerken wir, daß die Instructio Clem. § V. von dem Ostensorium zur Aussetzung sagt, daß sie rings von Strahlen umgeben sein solle: „Ostensorio, o Custodia, il di cui giro sara attorniato di raggi“.

damit nicht die weniger Gebildeten, wenn sie die Monstranze sehen, für den ersten Anblick schließen, es sei auch die heilige Eucharistie zugegen" [1]).

3. In den früheren Jahrhunderten hielt man, wie bekannt, das Allerheiligste immer sorgfältig verborgen. Sichtbar zur Anbetung ausgesetzt und in Prozession getragen wurde dasselbe allgemein wohl erst nach der Einführung des Frohnleichnamsfestes (1264). Es versteht sich daher von selbst, daß auch Monstranzen für das heiligste Sacrament erst von dieser Zeit an, also in der Zeit des gothischen Styles, in Gebrauch kommen konnten. Gleichwohl bedurfte es keiner neuen Erfindung, sondern nur einer einfachen Aenderung an den bisherigen tragbaren Behältnissen des Allerheiligsten, um dieses selbst sichtbar zu machen. Man bediente sich also des Thurmes auch fortan, brachte jedoch in demselben drei oder vier grössere Oeffnungen an, die mit Krystall geschlossen waren, und durch welche die in demselben auf einem Untersatze befestigte Hostie gesehen werden konnte [2]). Oder man fertigte den ganzen quadraten oder cylinderförmigen Mitteltheil des Thurmes aus Krystall, ähnlich den schon seit längerer Zeit gebräuchlichen Reliquienmonstranzen. Fuß, Schaft, Nodus erhielten hiebei ganz die für Kelch und Ciborien gebräuchlichen Formen, der mittlere Haupttheil wurde nach oben mit einem konischen Dache geschlossen, darüber ein Kreuz befestiget war. Diese Art der Monstranzen erhielt sich sehr lange im Gebrauche [3]), und bildete fortan die Grundform selbst für die reichstentwickelten Ostensorien der gothischen Kunst. Aehnlich nämlich wie an den Sacramenthäuschen machte auch hier bald die architektonische Ausgestaltuug sich geltend. Den Mittelbau sollte reiche baldachinartige Zier umgeben, ein schlanker kunstvoll gegliederter Aufsatz oder zierlicher Helm nach oben ihn krönen, während zu den Seiten ein einfaches oder doppeltes Strebesystem mit Pfeilern und Strebebögen und Fialen dem Ganzen nicht nur Festigkeit, sondern auch ansehnlichere Breite verlieh. Statuetten von Heiligen in den nischenartigen Durchbrechungen oder kleineren Baldachinen, selbst Glöckchen an den unteren Parthien dieses Hauptbaues vollendeten seine Zier. Den Unterbau aber bildete ein kräftiger Sockel, in den polygonen, meist sechseckigen Schaft übergehend, dann der Nodus, der im Schwerpunkte angelegt und breit auf der Hand ruhend das bequeme und leichte Tragen vermittelte,

1) Ornat. eccles. l. c. pag. 39. Eine Ausnahme könnten kleinere Reliquiarien dieser Form machen.

2) Ob die thurmförmige Custodia, deren im Leben der hl. Clara Erwähnung geschieht, und welche nach Surius (ad 12. Aug.) von Elfenbein und Silber war, schon diese Oeffnungen hatte, also eine Monstranze gewesen, ist sehr zweifelhaft. — Die Abbildung einer Thurmmonstranze von frühgothischen Formen, auf Löwen ruhend, und mit vier vierpaßartigen Durchbrechungen hat Pugin „Glossary" Seite 181.

3) In den Miniaturen der liturgischen Bücher des 15. und 16. Jahrh. begegnet uns vielfach diese Form; manche dieser jetzt für Reliquien benützten grösseren Ostensorien mochten vor der Beschaffung reicherer Monstranzen das Allerheiligste in sich geschlossen haben. Auch die Mailänder-Acten deuten in vielen Stellen noch auf diese einfachere Gattung von Monstranzen.

und der weitausladende, sicher stehende Fuß. Fast sämmtliche jener prachtvollen, und meist aus dem 15. Jahrhunderte stammenden, oft sehr grossen Monstranzen sind nach diesem ursprünglichen Typus gebaut[1]). Andere Formen bilden nur Ausnahmen[2]). Wohl aber scheint früh ein zweiter Gedanke in der Stelle des Psalms 18, 5 sich der Kunst dargeboten zu haben. Einige der schönsten Monstranzen gothischen Styles nämlich haben statt des cylindrischen Gehäuses einen kreisförmigen Krystallverschluß, und suchen so mit der ursprünglichen Bedeutung auch noch die Erinnerung an das Sonnengezelt zu verbinden, aus welchem der Bräutigam der Kirche strahlend und sichtbar hervortritt[3]). Die Renaissance hielt an diesem letzteren Gedanken ausschließlich fest und bildete, nachdem sie das eigentlich constructive Princip ohnehin fallen gelassen, die sphärische Form zur sogenannten Sonnenmonstranze mit einfachem oder doppelten Flammen- und Strahlenkranz aus[4]). Die übrigen Theile aber erhielten dieselbe oft wunderlich unschöne Gestalt, wie wir sie an den Kelchen dieser Zeit wahrnehmen.

In der Diöcese Regensburg ist wohl eine der zierlichsten Monstranzen gothischen Styles jene zu Ruhstorf, Pfarrei Oberhausen in Niederbayern, eine cylindrische Monstranze von durchaus edlen und einfach constructiven Formen. Ihre Entstehungszeit setzt

1) Unter die schönsten Monstranzen dieser Zeit gehört die gegen 90 Cm hohe im Kölner Dome (Abbild. bei Bock, „Heil. Köln" Taf. X. Fig. 39.) und die gleich grosse zu St. Columba in Köln (Abbild. ebendas. Taf. XXI. Fig. 80.), jene der St. Godehardskirche zu Hildesheim, und die auf dem Schlosse Sedletz in Böhmen (Abbild. in den „Mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates" Bd. I. Taf. 7.). Die Monstranze in Tegernsee ist 1,16 m, die sehr reiche zu Hall in Tyrol 1,30 m hoch. Ein sehr zierliches Werk ist die sog. Tilly-Monstranze zu Breitenbrunn, Diöcese Eichstätt. Eine überaus formenreiche und schöngebaute Monstranze von Holz besitzt der Dom zu Freising (Abbild. bei Sighart, „Der Dom zu Freising" Taf. VI.). Auch die einfacheren Monstranzen von handwerklichem Messingguß sind nicht selten von den schönsten Verhältnissen, und finden sich deren noch viele.

2) So gab es Monstranzen in Form von Kreuzen, die, durch zwei Engel getragen, hinter einem Krystalle das Allerheiligste sichtbar werden ließen. Oder man gab der Statue des hl. Johannes Bapt. das Lamm, auf welches er mit dem Finger deutet, und in welchem eine mit Krystall geschlossene Pyxis das heiligste Sacrament zeigte. In den Inventarien englischer Kirchen werden solche Monstranzen öfter erwähnt; ebenso Statuen des Erlösers selbst, mit einem krystallenen Gefässe in der Brust, darin das Allerheiligste den Gläubigen sichtbar ausgesetzt war. Solche Statuen besonders des Auferstandenen wurden dann zum hl. Grabe und zur Osterfeier verwendet. Siehe Pugin a. a. O. Seite 181.

3) Zu dieser Gattung der Monstranzen gehört z. B. die oben angeführte des Kölner Domes, welche von Bock schon in das 14. Jahrh. gesetzt wird.

4) Auch aus der früheren und Spätrenaissance kommen übrigens Monstranzen von außergewöhnlicher Form vor, wie von einer Sonnenblume, mit mannigfaltigen und durch edle Steine gebildeten anderen Blumen umgeben, oder mit Reben und Aehren bekränzt, ebenso von lichtstrahlenden Herzen, in denen das Allerheiligste ruht. Bekannt ist die silberne Votivmonstranze in Ingolstadt, welche die Form eines Segelschiffes zeigt.

man in das Jahr 1460. Wir geben eine Abbild. auf Taf. XIV. 2. Eine in Conception etwas reichere findet sich in Burglengenfeld. Eine sehr hübsche silberne Monstranze kleineren Umfangs hat die Pfarrkirche in Steinach, leider später durch eine Strahlenverzierung ganz umschlossen und so hie und da beschädigt. Auch in Roggenstein, in Nabburg, in Staudach bei Eggenfelden, in Neustadt (a. d. D.) u. a. O. haben sich noch Monstranzen desselben Styles und von grösserer oder kleinerer Form erhalten. Monstranzen aus der Zeit des Ueberganges in die Renaissance und für das Studium nicht ohne Bedeutung befinden sich sehr schöne im Dome und in Obermünster zu Regensburg. Beachtenswerth wegen des eigenthümlichen zur Darstellung kommenden Gedankens ist die Monstranze zu St. Peter in Straubing. Sie zeigt am Fuße Melchisedech, aus dem der Stammbaum des Erlösers hervorsproßt, ein Bild, dem wir im Mittelalter öfter begegnen; in der Mitte ist Maria, in deren Herzen die kostbare Frucht dieses Baumes, Jesus im heiligsten Sacramente, ruht.

4. Muster für Monstranzen romanischen Styles aus alter Zeit gibt es selbstverständlich nicht. Wie aus dem Gesagten hervorgeht, wäre für neue Entwürfe in diesem Style am sichersten die Form des Thurmes mit romanischem Fuß, Schaft und Nodus, mit grossem Krystallcylinder, und kegelartigem Schlusse, darüber das Kreuz, zu Grunde zu legen. Muster gothischen Styles finden sich, außer den bereits genannten, im „Kirchenschmuck" 1863. Heft 2. Beil. 1. und 1866. Heft 4. Beil. 4. und 5. Neue Folge, Heft 23. Taf. 146. 147. (spätgoth.). Eine Monstranze goth. Styles vom Jahre 1589 in Zeitschr. f. christl. Kunst Jahrg. II. S. 151. Neue im Jahrg. IV. S. 143 ff., X. S. 207. In den „Fingerzeigen" auf Taf. XIX. und XX.; mehrere sehr gelungene in den „Gothischen Entwürfen" von V. Statz, im Heft 2. Bl. 9., Heft 3. Bl. 7. u. s. w., auch in seinen „Einzelheiten", Abth. VI. 22. 33. 34. 35. Was die Monstranzen in Form einer Sonne betrifft, so halten wir dafür, daß jene Worte der Clementina dieselbe nicht geradezu anordnen wollten, sondern daß auf diese Form hingewiesen wurde, weil sie eben zu jener Zeit schon fast allgemein in Uebung war, und insbesondere im Gegensatz zu jenen Custodien, in denen das Allerheiligste nicht sichtbar ausgesetzt werden konnte. Davon also, daß hiedurch die Monstranzen in Form eines Thurmes, wenn sie eigentliche Monstranzen sind, untersagt seien, kann nicht wohl die Rede sein [1]). Die Sonnenform, wie die Renaissance

1) Auch Gardellini in seinen Commentariis ad Instruct. PP. Clem. XI. § V. n. 7—14. will nur diesen Unterschied festgehalten wissen, wie aus seiner ganzen Beweisführung gegen Cavalieri, der da meinet, es könne unter „custodia" auch jenes ältere von Gregor von Tours und im Leben der hl. Clara erwähnte Gefäß verstanden werden, hervorgeht. — Das Prager Concil (1860) fürchtete daher ebenfalls nicht mit der Clementina im Widerspruche zu sein, wenn es tit. V. cap. 7. die ältere Form der Monstranzen empfiehlt („Vetustam structuram ostensorii majoris ad instar tabernaculi seu turris compositi admodum commendabilem censemus"). Maier, „Behandl. des Allerhl.", S. 265, hält es für genügend, den Strahlenkranz — der in signum gloriae diene — hinter der Monstranz auf der entsprechenden Fläche des Tabernakels oder Thrones anzubringen, wenn er an der Monstranze selbst fehlt.

sie faßte, ist einer eingentlich künstlerischen Behandlung fast unfähig; gleichwohl ist, wie wir das an älteren Monstranzen sehen, der Gedanke an sich und innerhalb gewisser Grenzen sehr gut für die Kunst zu verwenden. Es ist dieses zumal bei jenen Ostensorien der Fall, deren Mitteltheil nicht cylindrisch, sondern quadratisch nach dem Vorbilde eines kleinen Altarciboriums geformt ist. — Noch möge hier im Besonderen auf die Behandlung der Lunula aufmerksam gemacht werden. Es ist für die Purification sehr wichtig, die oben angegebene Vorschrift wieder zu beachten, nämlich daß sie leicht auseinander gelegt werden könne, und auf einem eigenen, aus dem Gehäuse herauszunehmenden patenenartigen Boden befestiget sei (Taf. XIV. 3.). — Da das Allerheiligste außer der Monstranze geziemend aufbewahrt werden soll, und dieses im Ciborium oder auch in der Consecrationspyxis nicht immer füglich geschehen kann, so wird es zu empfehlen sein, eigene Custodien oder Repositorien für die grössere Hostie herzustellen. Ein Muster hiefür siehe auf Taf. XV. 1. 2.; ein anderes im „Kirchenschmuck" 1863. Heft 1. Beil. 4.[1]). Gefässe dieser Art aber, welche nicht von allen Seiten geschlossen, sondern auf der Vorderseite mit einem Glase versehen sind, so daß das Allerheiligste bei geöffnetem Tabernakel sichtbar wird, entsprechen wohl nicht dem Sinne und Gesetze der Kirche bezüglich der Aufbewahrung desselben.

§ 45.

Reliquienbehälter.

1. „Gleichwie den Heiligen nach Gott die höchste Verehrung gebühret, also werden nach der genauesten Sorgfalt, welche wir für die Aufbewahrung des allerheiligsten Sacramentes des Altares anempfohlen haben, die Reliquien der Heiligen in den Kirchen mit größtem Eifer zu bewahren sein" [2]).

2. Die kirchlichen Vorschriften [3]) beziehen sich:

a) Auf die Art der Aufbewahrung. Sind ganze heilige Leiber oder wenigstens der größte Theil derselben aufzubewahren, so sollen sie eigene Schreine (arcae, scrinia, tumbae, feretra) haben, die mit mehr Aufwand gefertiget sind, wie z. B. aus edlen Metallen, Marmor, und ausgezeichnet durch Sculpturen und andern religiösen Schmuck. Im Innern soll erst die eigentliche Arca entweder von Gold oder Silber oder vergoldetem Zinn bewahrt werden, und in dieser sollen die Reliquien der Heiligen eingehüllt und bekleidet mit Seide oder sonst kostbarer Umhüllung von einer

---

1) Im Falle die Lunula einen eigenen patenenartigen Boden hat, ist dieß Repositorium selbstverständlich nach demselben so zu richten, daß es ihn fest und leicht aufnehmen könne.

2) Ornat. eccles. cap. 36. pag. 61.

3) Wir geben dieselben, so weit sie die Kunst betreffen, nach Instr. fabr. Lib. I. cap. 16. pag. 573. sq. und Ornat. eccles. cap. 36. 37. 38.

die Ordnung des Heiligen bezeichnenden Farbe ruhen[1]). Die übrigen heiligen Reliquien sollen in Gefässe (hierothecae, lipsana, ostensoria, phylacteria, capsae)[2]) gelegt werden, welche aus Gold, Silber, oder Krystall, oder geringerem und vergoldetem Metalle mit Kunst und in angemessener Form, z. B. für heilige Häupter in der Form eines Hauptes mit einem Theile der Brust u. dgl. gefertiget und geweihet seien. Reliquien ohne Capsa öffentlich auszustellen, oder zum Küssen darzureichen, ist nicht erlaubt[3]). Auch diese kleineren heiligen Reliquien sollen nur in Seide gewickelt in ihre Gefässe gelegt werden. Ingleichen sollen auch Vela vorhanden sein, um jene Gefässe selbst wieder ehrfürchtig zu verhüllen, und zwar verschieden an Farbe, je nach den heiligen Reliquien, die in den Gefässen bewahrt werden. Die Reliquien des heiligsten Kreuzes Christi sind von denen der Heiligen abgesondert zu halten[4]), da jenen ein besonderer Cult gebührt.

b) Auf den Ort der Aufbewahrung. Die grösseren Reliquienschreine sollen entweder im Altare aufbewahrt sein, oder auch in einer eigenen Krypta oder Kapelle, oder an sonst einem andern ausgezeichneten und wohlgesicherten Orte in der Kirche, und sollen von diesem, außer bei Gelegenheit feierlicher Processionen, nicht leicht fortbewegt werden. Kleinere heilige Reliquien werden auf den Altar gestellt, zu geeigneten Zeiten dem Volke feierlich vorgezeigt, auch zum Küssen gereicht, für gewöhnlich aber in einem eigenen Armarium aufbewahrt. Hievon beschreibt der heilige Karl Borromäus dreierlei Formen nach dem Brauche in den Kirchen Roms, und ähnlich der Ornat. eccles.: Es soll ein Armarium entweder in der Mauerdicke nächst dem Hochaltar, oder in einer andern Kapelle oder wenigstens in der Sacristei hergerichtet werden, so groß, als es die Grösse und Anzahl der heiligen Reliquien fordert, im Innern mit trockenem Holze bekleidet, mit rother Seide ausgeschlagen und in mehrere Fächer getheilt. Vor demselben sei ein zum Zurückziehen eingerichteter weißer, blauer oder rother Vorhang von Seide, und mit Gold durchwirkt, darüber ein vergoldetes und versilbertes oder schönbemaltes eisernes Gitter zum Oeffnen und

1) Ganze hl. Leiber in einen krystallenen Schrein zu legen, und so auf dem Altare auszustellen, ist nicht in Uebereinstimmung mit der Praxis der Kirche, „alienum a ritu et usu Ecclesiae". So wurde Namens der S. C. R. von dem Cardinale Rusticuccio im Jahre 1592 den PP. Capucinern von Neapel geantwortet, als sie die aufgefundenen Leiber der hl. Bischöfe Euphebius, Fortunatus und Maximus in einer grossen krystallenen Capsa auf dem Hochaltare aussetzen wollten. (Cf. Bened. XIV. De Servor. Dei Beatif. Lib. IV. P. II. cap. 26. nr. 3. Opp. omn. tom. IV. pag. 649.)

2) Im Mittelalter deutsch „chefs", „chefsel", woher das in späteren Schatzverzeichnissen hie und da vorkommende „Scheffel", auch „Schefel".

3) „Antiquae reliquiae extra capsam amodo non ostendantur". Syn. Dioec. Herbipol. a. 1298. Hartzh. t. IV. pag. 28, und so in vielen nachfolgenden Synoden. (Cf. c. 2. X. de Reliq. III. 45.)

4) S. C. J. 22. Febr. 1847. in u. Caenoman.

Schließen, und davor erst die feste und wohlverschlossene Thüre mit doppelten Flügeln, gleichfalls schön geziert, in der Höhe aber ein passender Spruch, wie z. B. „Custodit Dominus omnia ossa eorum, unum ex his non conteretur“[1]).

3. Schon in der ältesten Zeit war es in der Kirche Brauch und Vorschrift, heilige Reliquien auch in eigenen Gefässen zu bewahren, auf die Altäre zu stellen, und den Gläubigen zum Kusse darzureichen[2]). Die Kunst aber bemühte sich, diese Gefässe ihres kostbaren Inhalts würdig zu fertigen. Sie waren entweder kleine Büchsen oder Kistchen, oder auch tempelähnliche Behältnisse, von Silber und Gold oder von Elfenbein[3]). Besonders elfenbeinerne scheinen sehr beliebt gewesen zu sein, da noch jetzt mehrere sich finden, deren antikes Bildwerk offenbar in die altchristliche Zeit zurückweist. Wenngleich auch schon früher von umfangreichen und manchmal mit kostbaren Metallplatten belegten Kisten die Rede ist, welche besonders für die Translation ganzer heiliger Leiber benützt worden, so baute doch erst die romanische und gothische Kunst den Heiligen zu Ruhestätten ihrer Ueberreste jene noch viel herrlicheren Schreine, kleine einschiffige oder dreischiffige, selbst mit Querschiffen angelegte Basiliken oder Dome, welche in ihrem Reichthume und Bilderschmuck oft nicht weniger bewundernswerth sind wie diese. Von kostbaren Metallen, oder wenigstens mit Metallplatten überkleidet, reich vergoldet und emaillirt und mit Edelsteinen bedeckt, zeigten sie zugleich rings um die vier Seiten des Baues in kunstvoller Arbeit die Bilder Christi, der Apostel und anderer Heiligen, oder deren Leben und Thaten, und breiteten solche Darstellungen sich manchmal über das ganze Dach hin aus, während dieses selbst ein Kamm aus schönem Blattwerk mit den bekannten metallenen oder krystallenen Fruchtkapseln, dem Symbole der überreichen Verdienste der Heiligen, krönte, oder sonstige architektonische Zier, manchmal selbst noch ein künstlich durchbrochener Thurm überragte. Darinnen aber lagen die heiligen Reliquien eingehüllt in den seltensten Seiden- und Goldgeweben, in der festgeschlossenen und versiegelten, eigentlichen Capsa.

---

1) Ornat. eccles. cap. 37. pag. 65. und die deutsche Ausgabe, Seite 77. (Zeichnung.)

2) Baronius (ad Ann. 389.) bemerkt zu einer Stelle des Religionsspötters Eunapius: „Sed et ille veteris observantiae usus attendendus ex verbis Eunapii, non solum sub Altaribus claudi Martyrum Reliquias, sed et foris relinqui praecipue eorumdem membra certis diebus cunctis prospicua ac adoranda“.

3) Der hl. Hieronymus (adv. Vigil. c. 4.) redet von der Sitte, hl. Reliquien in Seide und goldenen Gefässen zu tragen, als einer alten und allgemeinen, und fertiget scharf den Gegner ab, der die Gläubigen darum „cinerarii“ nennt, weil sie „pulvisculum nescio quod in modico vasculo pretioso linteamine circumdatum osculantes adorant“. Wenn die Aeußerung des hl. Greg. d. Gr. an die Kaiserin Constantia: „Romanis consuetudo non est, quando Sanctorum Reliquias dant, ut quidquam tangere praesumant de corpore etc.“ als Zeugniß gegen jede Vertheilung von Reliquien angeführt werden will, so übersieht man, daß der Heilige nur sagt, es sei dieses in Rom nicht „consuetudo“, und daß er selbst an andern Stellen erwähnt, wie er Reliquien von hl. Leibern mitgetheilt habe.

Es war diese ebenfalls von Metall, Kupfer oder Zinn, auch von Holz, und meist mit feinem Leder ausgekleidet. Die schönsten dieser Schreine in Deutschland finden sich im Münster zu Aachen[1]), mehrere zu Köln[2]) und in Siegburg[3]), dann zu Hildesheim, Marburg, Nürnberg und München[4]), ein reich in Holz geschnitzter und polychromirter Schrein aus spätgothischer Zeit in der Spitalkirche zu Salzburg[5]). Auch die kleineren Reliquiengefässe wurden mit ebenso grosser Sorgfalt als Sinnigkeit hergestellt. Sie wechselten in den Formen von zierlichen Standfiguren, welche entweder zum Einlegen der hl. Reliquien rückwärts geöffnet werden konnten, oder diese in eigenen Behältnissen auf der Hand trugen; in Formen von Häuptern, Brustbildern, Armen, welche die betreffenden Theile oder auch nur kleinere Stückchen davon hinter Krystallen in sich schlossen; von Attributen oder Symbolen der Heiligen, z. B. eines Löwen, Drachen, einer Lampe u. dgl.; von kleinen Monstranzen, Thürmen, Kreuzen; von Tafeln[6]), Büchern, Pulten; von Büchsen, Tabernakeln, Kistchen, Schreinchen, Tempelchen, Feretren[7]); von Füllhörnern, gefaßten Cocosnüssen, Straußeneiern u. dgl. Es wäre zu weit, von den zahlreichen Gefässen dieser Art, welche sich bis heute noch erhalten haben, eingehendere Beschreibung zu geben, oder auch nur die wichtigeren zu nennen. Sie können übrigens auf die Menge derselben in früherer Zeit schließen lassen, auch wenn nicht die mehrfach noch vorkommenden Schatzverzeichnisse und „Heilthumsbücher“[8])

---

1) Nämlich der Schrein Karl des Grossen (12. Jahrh.), und jener der seligsten Jungfrau, enthaltend die vier grossen Reliquien (13. Jahrh.). Beschr. und Abbild. in Dr. Fr. Bock, „Karls des Gr. Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze“, Köln u. Neuß, 1867. S. 98 ff. und 132 ff.

2) Hier besonders der Schrein der hl. drei Könige im Dome (12. Jahrh.). Beschr. und Abbild. von diesem und anderen in „Heiliges Köln“ von Bock. Taf. XI. XII. dann Taf. VII. XXIV. XXXVII. XXXVIII.

3) Vgl. „Organ. f. chr. Kunst“, Jahrg. 1853. Nr. 23. und Beil.

4) Es ist in Hildesheim der besonders prächtige Schrein des hl. Godehard (12. Jahrh.), in Marburg jener der hl. Elisabeth (1236, theilweise umgearbeitet um 1280), in Nürnberg der des hl. Sebald (1394), in München jener der hl. Cosmas und Damian in der Michaelskirche aus dem 14. Jahrh., und des hl. Arsacius in der Frauenkirche (1520).

5) Abbild. in den „Mittelalt. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates“ Bd. I. Taf. XX. S. 136–140.

6) Diese meist flachen, runden oder ovalen Tafeln von Metall mit Filigran oder Emailverzierung, bargen Partikel des hl. Kreuzes oder andere Reliquien, und wurden als tabulae, instrumenta pacis, Pacificalia bei der feierlichen Messe gebraucht.

7) Es sind das tragbahrenartige Behältnisse, z. B. liegende Krystallcylinder auf Thieren ruhend, oder von Engeln gehalten, auch grössere Schreinchen, welche von Figürchen oder von Engeln auf den Schultern getragen werden.

8) Ein sehr instruktives Beispiel eines solchen Schatzverzeichnisses ist das Inventarium ecclesiae Pragensis vom Jahre 1387, erläutert in den Mittheil. der k. k. Centr.-Commiss. 1859. S. 238 ff. — Unter den sog. Heiligthumsbüchern möge das von A. Niedermayer in seiner Kunstgeschichte der Stadt Würzburg S. 239—242 beschriebene vom Jahre 1485 genannt sein.

hievon ausreichend Zeugniß gäben. So hatte jede Kirche einen Schatz von Heiligthümern, zur würdigsten Zier des Altars, zur tröstlichen Freude der Gläubigen, denen sie überdieß alljährlich an einem bestimmten Tage feierlich gezeigt zu werden pflegten [1]). Wenn in den Zeiten der Renaissance, wie überall, so auch hier, das Sinnige und Formreiche allmählig verschwindet, so zeigt doch immer die Pracht des Materials und die Reichhaltigkeit an solchen Gefässen noch auf die Ehrfurcht und Liebe, mit der man an diesen Schätzen hing. Anders aber kam es im vorigen Jahrhunderte. Die kostbareren Gefässe wurden der Kirche entfremdet, die hl. Reliquien zerstreut, oder man stellte, das Aeltere geringschätzend, die kunstvollsten Behälter in den nächsten besten Winkel, so daß sie die Gläubigen nicht mehr zu sehen bekamen; die Altäre aber glaubte man mit jenen hohen und unförmlichen Pyramiden schmücken zu sollen, welche diese Zeit des Scheins oft nur von vergoldetem Holz zu machen pflegte, während darin hinter Glas die hl. Reliquien, mit Flor und falschem Flitter überkleidet, offen zur Schau lagen. Und wenn diese hölzernen Kästen zerfielen, so schob sie nicht selten der Kirchendiener unter das Unbrauchbare in diese oder jene Lade, und ließ sie liegen, bis Staub und Moder sie sammt den hl. Reliquien ganz zerfallen machte. Möchte wenigstens solchem Unfuge die wiedererwachte kirchliche Pietät wirksam entgegentreten, und von den Heiligthümern retten, was noch zu retten ist!

Wie die Reliquienschätze der Diöcese Regensburg, so sind auch die noch aus älterer Zeit stammenden Behältnisse für dieselben meist von hervorragender Bedeutung. Zu den schönsten grossen Reliquienschreinen gothischen Styles in Deutschland gehört jener des hl. Emmeram (ursprünglich St. Dionys), in der Kirche gleichen Namens zu Regensburg. Er ist ein Werk des Abtes Wolfhart Strauß (1423), von vergoldetem Kupfer und von Silber, mit vielen meisterhaft getriebenen Figuren der Heiligen und Engel sowohl an den Seiten als auch an dem reichornamentirten Satteldache geschmückt. Auch zwei ganz kleine Reliquienschreinchen von Elfenbein, aus der romanischen Zeit, nur mit einigen einfachen Rosetten-Durchbrechungen, aber mit schönen Metallbeschlägen geziert, finden sich ebendaselbst. Der Dom zu Regensburg besitzt zwei grössere Schreinchen von Metall, die alle Beachtung verdienen. Das eine, 21 Cm hoch, 27 Cm lang, von Kupfer, reich emaillirt, gravirt und vergoldet, zeigt auf der einen Längsseite das Bild Christi und oben Gott Vaters, links und rechts von beiden die vier Erzengel, auf den zwei Schmalseiten je einen Apostel, während die Rückseite nur mit Email, aber in den zierlichsten Mustern, bekleidet ist. Es gehört dem Beginne des 13. Jahrh. an [2]). Das zweite, 30 Cm lang, 27 Cm hoch, in Silber, ist innen und außen von einem blauen mit Gold-

1) Es geschah dieses entweder von einem Altare aus, oder von der eigens hiezu errichteten Bühne, vor angezündeten Lichtern, und durch einen Priester im Superpelliceum. Näheres siehe im Ornat. eccles. cap. 36. pag. 63. — Besonders zu empfehlen ist P. Beissel's Schrift: „Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland“. Freiburg, Herder (Supplement 1892).

2) Dieses Reliquienbehältniß stammt aus einem Kloster in Oberbayern, und kam durch Geschenk des Pfarrers Wolfg. Hauser von Regenstauf vor einigen Jahren in den Domschatz. Es birgt nun die grosse Reliquie des hl. Apostels und Evangelisten Matthäus.

sternchen besäten Emailfond überzogen, auf welchem außen in einer bis jetzt ungekannten Technik symbolische Thiere, als Hirsche, Löwen, Einhörner u. dgl. weiß emaillirt sich befinden. Es ist von allen Seiten mit schönstem Krystall geschlossen und enthält Reliquien des hl. Laurentius und des hl. Papstes Stephanus. Die Zeit seiner Entstehung ist wohl das 14. Jahrh.[1]). (Abbild. auf Taf. XVI. 2.) — Reliquienkästchen, mit flachem Deckel, sind gleichfalls in St. Emmeram und im Dome vorhanden. Erstere scheinen ursprünglich zu weltlichen Zwecken gedient zu haben. Das eine derselben, von 34 Cm Länge und 20 Cm Breite, ist von Holz, lasurirt, und zeigt unter frühgothischen Bogenstellungen wie auch oben in den Feldern des flachen Deckels Bilder der Minne von Mann und Frau; ein anderes ähnlicher Form hat in den Feldern keine Figuren, sondern die sog. Francica oder französische Lilie und auf dem Metallrande eine altfranzösische Inschrift des 14. Jahrh. Die Reliquiengefässe in Form von Figuren repräsentirt eine sehr schöne, in Silber getriebene Statuette des hl. Sebastian im Dome, 34 Cm hoch, welche eine grössere Reliquie und einen Zahn des Heiligen an einem Kettchen trägt. Sie stammt aus dem späten 15. Jahrhundert, und aus gleicher Zeit ein silberner, mit Perlen und Edelsteinen gezierter Arm, mit einem Händchen der unschuldigen Kinder, 30 Cm hoch. (Abbild. Taf. XVI. 1.) Auch grosse Reliquienkreuze besitzt der Dom, und zwar von hoher Schönheit. Das erste ist durch die ungewöhnliche Harmonie aller seiner Theile ausgezeichnet. (Siehe Abbild. auf Taf. XIII. 11.) Die Gesammthöhe mißt 60 Cm. Der silberne und vergoldete Ständer ist an Fuß und Knauf mit durchsichtig emaillirten Bildern der vier Evangelisten und mehrerer Heiligen geziert; das Kreuz selbst von purem Golde, und auf der Vorderseite, welche den 17 Cm langen Kreuzpartikel mit zwei Querarmen hinter Krystall in sich schließt, reich mit Edelsteinen, auf der Rückseite mit kunstvollem Niello, die Kreuzigung und die vier Evangelisten darstellend, geschmückt. Die Inschrift Rex Ottocarus me fecit gibt über die Zeit der Anfertigung und seine Herkunft Aufschluß[2]). Ein zweites Kreuz, doch ohne Ständer, von Silber und vergoldet, stammt wohl aus gleicher Zeit, folgt jedoch in Anlage und Technik noch ganz der romanischen Uebung. Die ganze Vorderseite wird bedeckt durch ein erhaben und à jour gehaltenes Filigran-Laubgewinde von kunstvollster Verbindung der einzelnen Goldreifchen zu Ranken und zahllosen Blättchen, dazu durch eine Menge von Steinen und Perlen, und trägt auf einer zierlichen Rundbogen-Gallerie einen im Längsbalken über 12 Cm, im Querbalken 7 Cm langen Partikel vom Kreuze des hl. Apostels Andreas; die Rückseite zeigt ebenso künstliche, aber flachaufliegende Filigranwindungen, und in der Mitte eine Niellopiatte mit der Kreuzigung des Herrn, vielleicht etwas späteren Ursprungs. Dieses Prachtkreuz zählt unstreitig zu dem Reichsten und Großartigsten, was die Goldschmiedekunst des Mittelalters im Dienste der Kirche an Reliquienkreuzen hervorgebracht hat. Ein drittes mit einem kleineren Partikel vom Kreuze des Herrn versehenes Reliquiarium von Silber hat achteckigen Fuß, viereckiges Rohr mit achteckigem Krystallnodus, darüber ein kleeblattförmig endendes Kreuz, auf dessen beiden Seiten figurale Ciselirungen, links und rechts aber die Statuetten Mariä und Johannis sich befinden. Es hat eine

1) Die gewundenen Säulchen auf den Ecken sind spätere Zuthat.

2) König Ottokar ist hier selbstverständlich der Zweite († 1278). Das kostbare Kreuz war 1313 an Juden verpfändet, und vom Bischofe Stachowitz von Regensburg mit Einwilligung der Könige von Böhmen, wie die vorhandene Urkunde besagt, für den Domschatz eingelöst.

Höhe von 56 Cm, und gehört dem 15. Jahrh. an. Auch St. Jakob in Straubing hat ein ähnliches Reliquienkreuz, jedoch schon aus dem 16. Jahrh. mit im Sechseck construirtem Fusse und einem durchbrochen gearbeiteten Nodus. Das von uns früher ebenfalls als Reliquienkreuz betrachtete grosse und sehr schöne Krystallkreuz in St. Emmeram, mit metallenen Mitteltheil und Balkenenden in Form der Francica, gehört der besten gothischen Zeit an, und ist, wie der eigens gearbeitete Nodus beweist, ein Vortragskreuz. Unter den Ostensorien nennen wir das kleine 22 Cm hohe im Dome für einen Dorn aus der Krone Christi (Abbild. auf Taf. XVI. 3.); ein etwas grösseres mit einer Reliquie des hl. Sebastian, dessen Bid auch die Spitze des zinnenumkrönten Daches über dem Cylinder schmückt, befindet sich in Niedermünster; zwei Monstränzchen besitzt auch St. Emmeram. Diese alle gehören in's 15. Jahrh. Wegen ihrer hübschen Formen mögen auch die etwas späteren Reliquienostensorien mit dem Dornzweige und der Ahle in der Gnadenkirche in Deggendorf angeführt sein. Ein Pacificale in Form einer Tabula hat der Dom zu Regensburg. Es ist darauf ein etwas ovales 5 Cm hohes Medaillon von Gold mit dem Relief der seligsten Jungfrau und des göttlichen Kindes und der Umschrift: „O mater Dei memento mei", Alles in Weiß nnd Farben emaillirt. Ein anderes Instrument für den Pax im Dom mit kostbaren Reliquien hinter Krystallen, von Silber und schöner Filigranarbeit, stammt aus späterer Zeit.

4. Zweierlei ist es, was auch bei Herstellung dieser hl. Geräthe durch die Kunst die Umkehr zum Bessern in unserer Zeit als gesichert erscheinen läßt: die gewissenhaftere Behandlung der hl Reliquien selbst, und die sorgfältigere Auswahl guter Muster für ihre Behältnisse. Was das Erste betrifft, so werden die kirchlichen Vorschriften über die Prüfung der für die öffentliche Verehrung bestimmten Reliquien, über ihre Recognition, über die Sicherung der authentisirten Reliquien, über die Unterbringung ganzer hl. Leiber oder einzelner Theile in wohlverschließbaren Schreinen und anderen Gefässen, über ihre Exposition u. dgl. genauer, als dieß bisher der Fall war, beachtet. Hinsichtlich des Zweiten aber, das hiemit enge zusammenhängt, hat die Kunst der neuesten Zeit bereits wieder Werke hervorgebracht, die den älteren ebenbürtig zur Seite stehen können. Wir erinnern, um abzusehen von jenen in Frankreich und England, an die aus den Werkstätten in Köln, Aachen, Kempen, München, Regensburg, Wien seit mehreren Jahren gelieferten grösseren und kleineren Arbeiten dieser Art[1]). Durch die genauen und meist nach photographischen Aufnahmen gemachten Veröffentlichungen aber der verschiedenen in den Kirchenschätzen noch vorhandenen älteren Werke, wie sie z. B. im „Heiligen Köln", im „Reliquienschatz des Liebfrauenmünsters zu

1) In München wurde durch Meister Harrach der herrliche Schrein für die Reliquien St. Corbinians im Dome zu Freising gearbeitet (eine Beschreibung siehe in „Kirchenschmuck" 1864. Heft 1. S. 27.), durch Götz in Regensburg der des hl. Erhard zu Niedermünster (Abbild. auf Taf. XVI. 4.), der des heiligen Aurelius zu St. Cassian in Regensburg, und jener des hl. Porphyrius in Arnschwang bei Cham (nach dem auf Taf. VI. 1. 2. klein skizzirten Muster), und im Jahre 1877 der des heiligen Wolfgang in St. Emmeram. Auch der reiche gothische Reliquienschrein auf Taf. XVII. 1. ist zur Ausführung gelangt.

Aachen" u. a. gegeben sind[1]), stehet den Künstlern zu Nachahmungen wie zu neuen Conceptionen ein unerschöpflicher Reichthum der mannigfaltigsten Formen zu Gebote. Auch der „Kirchenschmuck" enthält einige recht brauchbare Muster, so in Jahrg. 1862. Heft 2—4. einen gothischen Reliquienschrein von Holz. Jahrg. 1865. Heft 2. Beil. 5. ein Ostensorium. 1867. Heft 3. Beil. 6. ein Reliquienkreuz. „Goth. Einzelheiten" Abth. V. 12. 23. (Kreuze für Kreuzpartikel).

§ 46.

Weihrauchgefässe.

1. Das Rauchfaß (thuribulum, incensorium, thymiaterium, suffitorium u. s. f.) erinnert an jene goldenen Schalen, in denen vor dem Throne des Lammes in der himmlischen Kirche Engel ohne Unterlaß die Gebete der Heiligen darbringen[2]), und so an die himmlische Kirche selbst; aber auch an die Kirche auf Erden, welche erfüllt ist mit den Gebeten der Gläubigen, die sie fortwährend zum Himmel sendet; endlich an das Herz eines jeden Christen, das von Liebe entzündet dem Allerhöchsten das Weihrauchopfer des Gebetes bringen soll[3]).

2. „Jede Kirche soll wenigstens zwei Weihrauchgefässe haben, eines von Silber oder Gold, von schöner Arbeit, mit drei Kettchen, von derselben Materie, die ungefähr drei Spannen oder darüber lang[4]), und oben in einer kleinen Schale zusammen befestiget sind. Der Deckel des Gefässes, der einem Thürmchen ähnlich sein soll, sei allenthalben durchbrochen und mit verschiedenem Bildwerke geziert, und hänge an einer vierten Kette, die durch jene Schale, welche die drei andern Kettchen zusammenfaßt, sich durchziehend in einen weiten und grossen Ring ende. Das nicht zu grosse Gefäß selber, das die Kohlen aufnimmt, soll einen Fuß haben, auf dem es niedergestellt werden könne, und damit es desto reiner erhalten werde, sollen die Kohlen nicht in dasselbe, sondern in einem kleinen eisernen Gefässe eingelegt werden. Auch ein anderes einfacheres Rauchfaß soll vorhanden sein, mit welchem die Gräber der Christgläubigen und der Gottesacker besucht und beräuchert werden. Das Schiffchen

---

1) Sämmtliche, überaus reich gestaltete und in neuerer Zeit noch vermehrte Reliquienschreine und Gefässe des Aachnerschatzes sind nun auch sorgfältigst restaurirt, und in nachahmenswerther Weise bewahrt.

2) Apoc. 8, 3. „Angelus venit, et stetit ante Altare, habens thuribulum aureum."

3) Cf. Durand. Ration. lib. IV. cap. 8. nr. 3 et cap. 10.

4) „Quod sane thuribulum cum quadruplici catenula (d. i. die des Cooperculums mitgerechnet) et operculo ejusdem metalli, ubi ritu Romano fit, at Ambrosiano more, cum catenula triplici, sineque operculo adhibetur. Longitudo porro catenularum sit cubitorum duorum et unciarum circiter duodecim (d. i. etwas über 1 m lang)." Instr. supellect. lib. II. pag. 630.

(navicula, navicella, acerra, hannapus, incensarium, arcula, thuraria, pyxis u. s. f.) sei von derselben Materie zugleich mit dem Löffelchen (cochlear) und ebenfalls kunstreich gearbeitet und sinnig durch einen verständigen Goldschmied geschmückt. Wo aber die Kirche arm, und das Rauchfaß, Schifflein und Löffelchen nicht von Silber gemacht werden können, seien sie von Messing oder vergoldetem Kupfer"[1]).

3. Gott selbst ordnete im alten Bunde die Form des Räucheraltares und die Bereitung des Rauchwerkes, ebenso die Art und Weise, wie der Hohenpriester die Räucherung im Allerheiligsten zu vollziehen habe. Die Rauchfässer hiezu machte König Salomo vom reinsten Golde[2]). Auch die Kirche bediente sich schon in der ersten Zeit, wie die apostolischen Constitutionen andeuten, des Weihrauchs und verschiedener Gefässe. Es gab aber solche, welche vor den Altären und den Bildnissen der Heiligen gestellt oder auch aufgehängt, und solche, welche bei dem heiligen Dienste getragen werden konnten. Besonders die ersteren waren oft von grossem Gewichte, und von nicht minder kostbarem Metalle[3]). Hinsichtlich der Form war eben für alle derartigen Gefässe, auch für jene in heidnischen Tempeln, die gewöhnlichste und natürlichste die einer offenen oder gedeckten Schale mit einem Fusse zum Stellen, oder mit Kettchen zum Aufhängen und Tragen[4]). In der romanischen Zeit blieb diese Grundform, nämlich eine halbkreisförmige Schale mit gleichfalls rundem, durchbrochenen Deckel, so daß das Rauchfaß einer mässig grossen Kugel ähnlich sieht. Die Durchbrechungen sind bald einfache Oeffnungen in Gestalt von Rosetten u. dgl., bald reichverschlungenes Laubwerk mit dazwischen sich bewegenden Thieren[5]). Im 11. und 12. Jahrhunderte aber begann man öfter den Deckel mehr thurmförmig umzubilden, auch die Schale selbst mit verschiedenen Ausbiegungen in Form von Absiden, von

---

1) Ornat. eccles. cap. 67 et 68. pag. 125. sq. — Ueber die Beschaffenheit des Weihrauches siehe Caerem. Ep. lib. I. cap. 23. nr. 3.

2) Exod. 30, v. 1—9, v. 34—38. Lev. 16, v. 12—14. III. Reg. 7, 50.

3) So berichtet der Lib. Pontif. (in vita S. Sylvest. pag. 174.) von einem Thymiaterium aus reinstem Golde, 30 Pfund schwer, und pag. 177 von einem anderen, im Gewichte von 15 Pfund und mit Edelsteinen besetzt; und anderswo, in vita S. Sergii (687—701) pag. 374. nämlich, von einem gleichfalls goldenen, welches mit Säulchen und einem Deckel versehen vor dem goldenen Bildnisse des hl. Petrus hing.

4) Sepp in seiner „Geschichte der Apostel" S. 369. erwähnt, daß im Juli 1865 im Junotempel zu Pompeji ein Weihrauchgefäß ausgegraben worden sei, ganz von der noch jetzt in der katholischen Kirche üblichen Form.

5) Eines der sinnigsten Gefässe dieser Art ist wohl das Rauchfaß zu Lille (Abbild. in Didron, Annal. d'Archéolog. IV.), zwei Halbkugeln, deren untere in einem kleinen trichterförmigen Fusse endet, während auf der oberen ein Engel und die drei Jünglinge im Feuerofen sich befinden. Das Ganze ist geziert mit Rankenwerk und verschiedenem Gethiere. Es ist dieses Rauchfaß eine schöne Vergegenwärtigung des Canticums „Benedicite".

Thürmen oder Thoren zu zieren, das Ganze aber mit Bildern der Engel, Patriarchen und Propheten, der Apostel und anderer Heiligen ausgestattet, wodurch das Rauchfaß als ein Bild des himmlischen Jerusalems erscheint, wie angebrachte Inschriften dieses manchmal geradezu aussprechen. Solcher Art haben noch mehrere, schöne Exemplare sich erhalten[1]). Obwohl die romanische Zeit Rauchfässer von Gold und Silber, geschmückt mit Email und kostbaren Steinen, kannte, so waren solche doch selten; die auf uns gekommenen sind meist gegossen aus Erz oder Kupfer, und vergoldet. Die Behältnisse für den Weihrauch jedoch konnten, da sie dem Feuer nicht ausgesetzt waren, von feinerem Metalle und von getriebener Arbeit, selbst von edleren Steinen, wie Onyx, Amethyst und Jaspis sein und hatten von der ältesten Zeit an die als praktisch sich ergebende Form eines Schiffchens[2]). Die gothische Kunst bildete auch an den Rauchfässern die runde Schale in die polygone um, ebenso Fuß und Deckel, gab dem Ganzen eine schlankere Form, und behandelte die Details entweder als wohlstylisirtes Blattwerk oder noch öfter nach architektonischem Gesetze[3]). Obgleich auf diese Weise das Rauchfaß der gothischen Zeit in der Höhe manchmal 24 Cm erreicht, so ist es doch in seinem Umfange noch immer kleiner und handsamer als die späteren; erst die Renaissance brachte auch hier jene übergrossen, meist formlosen, von dünnem Silberblech getriebenen Rauchfässer in Uebung, die überdieß an kurzen Kettchen gehalten die Incensation nur mangelhaft und unbequem ausführen lassen.

In der Diöcese Regensburg sind nur drei gothische Rauchfässer bekannt, nämlich eines aus dem 15. Jahrh. zu Schweinbach bei Landshut (Pf. Adlkofen), eines in Haindlfing bei Geiselhöring[4]), und ein silbernes in Reisbach (Taf. XV. 4).

4. Hinsichtlich der Anfertigung neuer Rauchfässer möchte wohl Folgendes zu bemerken sein. Man suche vor allem die bisherige Grösse derselben zu reduciren, dann statt der Gefässe von dünnem Bleche wieder stärkere, auch gegossene herzustellen, es sei von Kupfer oder von Messing, und die Kettchen so lang zu machen, daß der incensirende Priester, wenn er das Manubrium zur linken Brust hält, mit der rechten das Rauchfaß noch bequem handhaben könne. Muster von romanischen Rauchfässern außer

1) Es möge genannt sein das im Dome zu Trier (Abbild. bei Otte a. a. O. Seite 258, woselbst noch mehrere andere angeführt sind); auch das im Museum zu Freising zeigt diesen Charakter (Abbild. auf Taf. XIII. 1.). Das „Organ für christliche Kunst" gibt gleichfalls in Jahrg. 1853. Nr. 12. die Abbilduugen von zwei schönen älteren romanischen Rauchfässern.

2) Es möchte das wohl auch daraus geschlossen werden, daß der Lib. Pontif. von einer „canthara" redet, „in quam thus mittitur". Doch auch außergewöhnliche Formen kamen, und zumal in der romanischen Zeit, vor, wie z. B. Drachen oder Greife u. dgl.

3) Solche sind zu finden zu St. Alban in Köln (Bock a. a. O. Taf. XIX. Fig. 73.), zu Paderborn im Dome und in der Bustorfkirche, in der St. Moritzkirche zu Münster, in der Augustinerkirche zu Würzburg, dann ein sehr reiches, einen gothischen zweistöckigen Thurm darstellend, in der Klosterkirche Seitenstetten in Niederösterreich (Abbild. bei Otte a. a. O. S. 259.

4) Mitgetheilt im „Kirchenschmuck" 1859. Heft 1. Beil. 1.

den genannten siehe in „Kirchenschmuck“ Jahrg. 1863. Heft 2. Beil. 6. und 1867. Heft 2. Beil. 3. „Neue Folge“ (1873) Heft 1. Taf. 7.; von gothischen ebendaselbst 1865. Heft 4. Beil. 6. „Neue Folge“ (1881) Heft 13. Taf. 79., Heft 23. Taf. 144.; in den „Fingerzeigen“ Taf. 23. und in diesem Buche auf Taf. XIII. 3. Ein sehr schönes gothisches Rauchfaß aber findet sich in Heideloff's Ornamentik Heft 14. Pl. 5. Wie aus reichverschlungenen Wurzeln steigt es aus seinem Fusse in freier und dennoch regelrechter Construktion wie zu einem breiten Blumenkelche auf, welchen ein ebenso reich gearbeiteter Deckel mit Blumenwerk, Träubchen, Giebeln und Fialen und der Kreuzblume schließt. Engelfiguren sind allenthalben angebracht, um die Kettchen zu halten und andere Dienste zu thun. Es ist gefertiget nach einem seltenen Stiche des Martin Schongauer.

§ 47.

Meßkännchen und Meßglöckchen.

1. Die Kirche bedient sich zur Darreichung des Weines und Wassers für die Eucharistie des Blutes Christi[1]) der Kännchen (urceoli, amulae, ampullae, gemelliones, cauci) mit einem Becken (pelvicula); und um das Zeichen zum Beginne der hl. Messe sowie zum Sanctus und zur Wandlung zu geben[2]), kleinerer Glocken (cymbala, campanulae, tintinnabula, clinsae).

2. Die für die Herstellung derselben geltenden Vorschriften sind folgende:

a) Es sollen die zwei Meßkännchen für Wein und Wasser von Krystall oder Glas sein, auf daß jede Verwechslung leichter unterbleibe, und zur Reinhaltung der Altartücher nur mit dem Becken auf den Altar gebracht werden[3]). Wenn sie von Gold oder Silber sind, so sollen sie deutlich bezeichnet sein. Hinsichtlich der Form ist für metallene Gefässe das Geeignetste, sie von unten auf von fast gleicher Weite zu bilden, da sie so leichter zu reinigen sind; krystallene können unten ausgebaucht und mit einem Ausgußröhrchen versehen, dazu mit goldenen oder silbernen Spangen, Fuß, Handhabe und Deckel wohl geziert und geschützt werden. Das Becken sei von

1) „Ad suggerendum vinum et aquam in Eucharistiam Sanguinis Christi.“ Pontif. Rom. in Ordin. Acolyth. Cf. Miss. Rom. Rubr. Gen. tit. XX.

2) „Ostiarium oportet percutere cymbalum, et campanam.“ Pontif. Rom. in Ordin. Ostiar., wohl zunächst auch vom Zeichen für den Beginn des Gottesdienstes überhaupt zu verstehen. „Ministro parvam campanulam pulsante“ (ad Sanctus). „Minister pulsat campanulam ter ad unamquamque elevationem vel continuate.“ Miss. Rom. Rit. celebr. Miss. tit. VII. 8., VIII. 6. Cf. Rubr. Gen. tit. XX.

3) „Ampullae vitreae vini et aquae cum pelvicula.“ Miss. Rom. Rubr. Gen. tit. XX. — „An uti liceat in Missae sacrificio ampullis aureis vel argenteis? Resp. Tolerandum esse secundum consuetudinem.“ S. C. R. 28. Apr. 1866. in u. S. Jac. de Chile.

edlem Metall oder Zinn, oder, wenn von Thon, weiß und blau incrustirt und mit Blumen und Emblemen gemalt, rund, mit einer höchstens fingerbreiten Einfassung am Rande, so daß es auch zur Handwaschung des Priesters dienen könne, und habe innen nicht zu viele Verzierung, damit die Kännchen sicherer stehen. Kännchen und Becken sollen stets reinlich und möglichst glänzend sein[1]).

b) Die Glöckchen, durch welche die bei dem hl. Opfer Anwesenden zur Andacht und zur Anbetung des Leibes Christi erinnert werden, sind entweder an der Wand zu befestigen[2]), oder sie sind Handglöckchen, und sollen einen wohlansprechenden Klang haben[3]). Ihre Form und Zier aber sei von jener der profanen Glöcklein verschieden[4]).

3. Schon in der altchristlichen Zeit war es, wie der Ordo Romanus bezeugt, liturgischer Brauch, daß der Subdiakon ein kleineres Gefäß (amula offertoria seu pontificalis), welches aus den grossen Sammelkrügen (amae) gefüllt worden, dem Diakon reichte, der aus demselben den Wein in den Kelch goß, und zwar über einem Seiher (colum), wenn dieser nicht schon gleich bei der Füllung der Amulen in Anwendung gekommen. Diese kleineren Gefässe waren das, was jetzt unsere Meßkännchen. Bei reicheren Kirchen meist aus Gold und Silber, mit Bildern geziert, in ärmeren aus Glas oder auch aus Terracotta, hatten sie die Grösse von 20 Cm und darüber, und die Form der zierlichen römischen Amphora[5]). Diese blieb auch fortan die Grundform. Die romanische Zeit bildete sie jedoch vielfach weiter, und besonders wurde es gerade von da an gebräuchlich, an derselben eigene Röhrchen zur leichteren Ausgießung eines beliebigen, auch kleineren Quantums von Wein oder Wasser[6]) anzubringen. Das Material war wie bisher Silber oder Gold, mit Treibarbeit oder Email geziert, oder selbst Zinn. Auch Kännchen von Onyx, Bergkrystall und Glas haben sich erhalten, und nicht selten von schönster Form[7]). Ob in dieser und der folgenden Epoche ein Becken für die Meßkännchen im Gebrauche war, ist

1) Ornat. eccles. cap. 69 et 70. pag. 127. seq. — Instr. supellect. lib. II. pag. 629.

2) Juxta Altare a cornu Epistolae in pariete laterali." Ornat. eccl. cap. 52. pag. 97. Nach Instr. fabr. lib. I. cap. 14. pag. 571. auf der Evangelienseite.

3) Ornat. eccl. l. c.

4) „Cymbala seu tintinnabula gestatoria utique dignioris formae sint, quam illa, quae usui profano passim inserviunt." Syn. Prov. Prag. 1860. tit. V. cap. VII. n. 1.

5) Zwei Abbild. solcher altchristl. Kännchen siehe in den „österr. Mittheil." Jahrg. 1864. Seite 4. Das grössere zeigt, in Silber getrieben, das Wunder der Verwandlung des Wassers in Wein.

6) Die Kännchen werden auch von jetzt an immer zu zwei erwähnt: „Duas ampullas argenteas dedit"; „Duos urceolos argenteos pro vino et aqua"; „phialae, una cum vino, alia cum aqua" etc. heißt es in den Inventarien dieser Zeit.

7) Z. B. die krystallene, metallverzierte Ampulla von St. Marcus in Venedig, und zwei aus Onyx geschnittene, ebendaselbst. (Alle drei abgebildet in den „Mittheil." a. a. O. S. 15. u. 16.)

zweifelhaft; wohl aber bediente man sich eines solchen für die Handwaschung (manile, aquamanile), und dazu eigener Kannen, die öfter auch die Gestalt von Thieren, als Löwen, Salamandern, Greifen, Tauben u. dgl. erhielten [1]). Die gothische Kunst formte selbstverständlich auch die Meßkännchen nach ihrem Gesetze mehr constructiv, meist polygon, ohne aber die überlieferte Grundform zu verwischen. Auch das Material blieb dasselbe, und besonders zeichnen sich die noch erhaltenen Gefässe aus mehrseitig geschliffenem Krystall mit metallenem Fuß, Röhrchen, Henkel und Deckel durch hohe Formenschönheit aus [2]). Mit dem Beginne der Renaissance traf die Blüthe der Kunstglasfabrikation, besonders im Venetianischen, zusammen, daher die grosse Verbreitung schöner form- und farbenreicher Ampullen aus Glas in jener Zeit [3]). Uebrigens griff die Renaissance auch bei den Meßkännchen, zumal bei jenen von Metall, wieder zu den Formen zurück, mit denen die christliche Kunst vorerst begonnen, zu den römischen Amphoren und Vasen, und beseitigte vielfach den traditionellen, specifisch kirchlichen und liturgischen Charakter.

4. Kleinere Glöckchen oder Klingeln waren bekanntlich auch schon im Tempeldienste der Griechen und Römer im Gebrauche. Auch die Juden kannten sie, und das Oberkleid des Hohenpriesters hatte nach Gottes Ordnung goldene Glöckchen, dem Volke zum Zeichen, auf daß es wisse, wann der Eintritt in's Allerheiligste stattfinde [4]). Auch die Kirche bediente sich wohl schon im Anfange der Glöckchen, um gleichfalls durch ein Zeichen auf den heiligsten Moment des Opfers aufmerksam zu machen, und das um so mehr, als auch hier das Volk, durch die Schranken vom Chore getrennt, nicht zu sehen vermochte, was am Altare vorging. Obwohl nun die Spuren dieses Gebrauches bis in die ersten Jahrhunderte zurückweisen, so ist doch über die Form der kirchlichen Glöckchen Näheres nicht bekannt; auch haben aus so früher Zeit sich keine Muster erhalten. In der romanischen und gothischen Zeit glichen die Meßglöckchen hinsichtlich der Form selbstverständlich den grösseren Kirchenglocken, und waren nicht selten von Silber. Man vereinigte manchmal auch drei Glöckchen an gemeinsamer Handhabe, und dann waren sie meistens im Dreiklang gestimmt. Eine andere Vereinigung mehrerer Glöckchen, oder klingender Schellchen bildete die Clinsc. Sie hatte die Form einer halben Kugel von Metall, mit Durchbrechungen in Laub- oder anderen Figuren, in welcher vier oder sechs auch mehr Glöckchen hingen [5]). Die reichste Zusammenstellung von Glöckchen aber war das Glockenrad (rota oder

---

1) Abbild. in den „Mittheil." Seite 21—24. Fig. 14—17.

2) Abbild. a. a. O. Seite 27—30. Fig. 18—22.

3) Beispiele siehe abgebildet a. a. O. Seite 33 ff. Fig. 27—33.

4) Exod. 28, 35: „Ut audiatur sonitus (tintinnabulorum), quando ingreditur et egreditur (Aaron) Sanctuarium in conspectu Domini, et non moriatur."

5) Eine hübsche Klingel aus romanischer Zeit, von Bronce, und mit den Symbolen der Evangelisten, auch mit Laubwerk à jour geziert, besitzt das Seminar zu Rheims.

circulus nolarum), nämlich ein einfaches oder doppeltes mit Glöckchen besetztes Rad an der Wand, welches durch eine Stange an gekrümmter Handhabe im Kreise gedreht werden konnte[1]).

Aeltere Meßkännchen sind uns in der Diöcese Regensburg nur einige aus Blei aus dem 15. Jahrh. bekannt; wohl aber gibt es deren noch viele aus der Frührenaissance, in Silber, von gewöhnlichem Metall und von Zinn. Ein grösseres silbernes Waschbecken mit reichen mythologischen Darstellungen in getriebener Arbeit sammt Kanne, sowie einfachere aus der ersten Zeit der Renaissance besitzt der Dom zu Regensburg; etwas spätere, mit schönem Filigran und Email gezierte Kännchen sammt Becken ebendaselbst, stammen aus dem Kloster Waldsassen. Eiserne Clinsen aus spätgothischer Zeit mit hübschen Durchbrechungen finden sich noch in mehreren Kirchen der Diöcese, so in Abensberg, Oberdingolfing u. A. Ein schönes Renaissanceglöckchen von Bronce im Dome trägt die Umschrift: „O Mater Dei, memento mei", zugleich aber darunter Scenen mit Amor und Psyche. Es stammt aus 1548.

5. Muster von Meßkännchen außer den in citirter Abhandlung der k. k. österr. Centralcommiss. enthaltenen siehe auf Taf. XIII. 12; in den „Fingerzeigen" Taf. 23; im „Organ für christl. Kunst" Jahrg. 1853. Nr. 11. „Goth. Einzelh." von Statz, Abth. VI. 24. Im „Kirchenschmuck" Jahrg. 1861. Heft 7. Beil. 2. (eine Waschkanne 1861. Heft 5. Beil. 2.); dann 1866. Heft 2. Beil. 4. Eine hübsche Clinse mit durchbrochenen Verzierungen und der Inschrift „Laudate eum in cymbalis etc." im Jahrg. 1860. Heft 6. Beil. 2. Wie ungleich geziemender wären solche Clinsen für den Altar, als unsere gewöhnlichen Tischglöckchen![2]).

§ 48.

Meßbücher, Kanontafeln.

1. „Das Evangelienbuch soll gleicher Ehren, wie das Bild unsers Herrn werthgehalten werden"[3]). Diese Ehre ward in der Kirche von Anfang an den heiligen Büchern auch wirklich zu Theil, ebenso den übrigen liturgischen Büchern, und unter diesen besonders dem Missale.

1) Der Ornat. eccles. cap. 52. pag. 98. kennt diese „tintinnabula rotis affixa" noch, und zwar als regelmässigen Brauch nächst dem Hochaltare und bei der Conventmesse. Im Nationalmuseum zu München befindet sich ein solches aus dem Augsburger Dome stammendes Rad von Eisen, an dessen äußerem Kreise acht Glöckchen, vier am inneren angebracht sind. Es hat etwa 40 Cm im Durchmesser, und gehört der Form nach in's 15. Jahrh. (Abbild. in den „österr. Mitth." 1864. Seite IV. Auch bei Schmid, „der christl. Altar", S. 308.) Jenes in der Abteikirche zu Fulda, aus Bronce, in der Form eines grossen mit Glocken besetzten Sternes, gehört gleichfalls dem 15. Jahrh. an.

2) Die neuesten sog. harmonisch gestimmten Clinsen sind für den Gebrauch in der Kirche fast durchweg zu lärmend.

3) Synod. Constantinop. a. 869. act. 10. can. 3.

2. Darum bekunden die kirchlichen Bestimmungen, auch soweit sie auf Ausstattung der Bücher durch die Kunst sich beziehen, durchweg eine grosse Pietät.

a) Das Missale und in gleicher Weise die anderen liturgischen Bücher sollen wohl und fest gebunden sein, als Verzierung derselben aber soll nichts Profanes, sondern nur das heilige Kreuz oder sonst ein frommes Bild eines Heiligen u. dgl. angebracht werden. Kostbarere Bücher können reich mit Gold geschmückt, von grösserer Form, und mit schöneren Buchstaben gedruckt sein[1]).

b) Es soll das Missale ein Signaculum oder Register haben aus Seide oder aus kostbarem Metall, daran die seidenen Merkbänder (Registra, corda, „Buchschnür") hängen, 12 an der Zahl, und an Farbe verschieden, je nach dem Charakter des Officiums, und so lange, daß sie über das Buch etwa drei Zoll (7—8 Cm) vorstehen[2]).

c) Es sei das Missale umhüllt von einem leinenen oder seidenen oder noch kostbareren, und wo möglich nach der Kirchenfarbe verschiedenen Tuche (integumentum, camisia), das unten mit Fransen besetzt wenigstens einen halben Schuh (14—15 Cm) über das Buch vorhänge, auf beiden Seiten aber so weit, daß es bequem nach innen eingeschlagen werden kann; oben soll es nicht vorstehen[3]).

d) Außer dem Gebrauche soll das Missale stets geschlossen und wohlverwahrt bleiben[4]).

e) Es ruhe das Missale entweder auf einem Kissen (cussinus, pulvillus, pulvinar)[5]), welches fest gefüllt, von Seide oder feinem Leder, $2^1/_2$ Spannen lang, $1^1/_2$ Spannen breit sei, am Rande mit goldenen oder silbernen Fransen geziert, an den Ecken aber mit Quasten. Wenn es aus Seide, so kann es auf der einen Seite weiß, auf der andern violett sein, auf daß es so zu verschiedenen Zeiten gebraucht werden möge. Oder aber man lege das Missale auf ein hölzernes, zierlich gearbeitetes kleineres und mit Farben geschmücktes Pult[6]) (pulpitum, pulteum).

f) Die Kanontafeln[7]) sollen geziemend eingerahmt sein, für höhere Festlich-

1) Instr. supellect. lib. II. pag. 629.

2) Ibid.

3) Instr. supellect. l. c. pag. 629. de integumento Missalis. — Auch Gavanti Append. ad Rubr. Miss. P. V. und Comment. in Rubr. Miss. P. II. tit 1. d.: „Convestitur Missale ab accuratioribus proprio integumento coloris Missae intervenientis, tum ad decorem, tum ad reverentiam in eo contentorum." — Cf. Syn. Monast. 1279. Hartzh. l. c. tom. III. pag. 646. Syn. Colon. a. 1281. ibid. pag. 661. etc.

4) Ornat. eccl. cap. 58. pag. 107.

5) „In cornu Epistolae cussinus supponendus Missali". Miss. Rom. de praepar. Altaris.

6) Ornat. eccles. cap. 74. pag. 131. — Instr. supellect. l. c. pag. 630.

7) Siehe oben Seite 146. Anmerk. 3.

keiten seien dieselben etwas grösser, mit Bildern und Initialen in Mennig und Gold, und durch goldene und zierlich gemalte Umkränzungen geschmückt [1]).

3. Die Sacramentarien der altchristlichen Zeit enthalten bekanntlich nicht die vollständige Meßliturgie, sondern nur das vom Celebrans selbst zu Sprechende; weßhalb auch noch andere Bücher, wie das Lectionarium, Evangeliarium, Evangelistarium [2]), Antiphonarium im Gebrauche waren. Diese hießen jedoch auch einzeln Meßbücher (libri Missales), obgleich der Name Missale selbst erst jenem Buche zukam, das dieselben in sich zur gesammten Liturgie der hl. Messe vereinigte (Missale plenarium). Galten nun auch, was Material und Ausstattung dieser Bücher betrifft, in der christlichen Kirche nicht jene ängstlichen, oft kleinlichen Normen, wie in der Synagoge, so wählte man doch allzeit das Vorzüglichste. Man bediente sich in der Regel des aus Ziegen- oder Kalbsfellen sorgfältigst hergestellten Pergaments [3]), und schrieb auf dasselbe mit wohlzubereiteter schwarzer Tinte. Ja man färbte es hie und da sogar mit dem kostbaren Safte der Purpurschnecke violett, und trug die Buchstaben in Gold und Silber auf [4]). Die Anwendung der rothen Farbe (Mennig, minium) für Titel und Anfangsbuchstaben in den liturgischen Büchern reicht in die früheste Zeit [5]), und ebenso ihre Ausschmückung mit Miniaturen [6]). Die kirchliche Liturgie zog ferner statt der Schriftrollen (volumina) des israelitischen Tempels den Gebrauch von eigentlichen Büchern (codices) [7]) vor, die man, ähnlich wie die Tafeln oder Blätter der Consular-Diptychen, zwischen schöngeschnittene Elfenbeinplatten [8]) legte; diese selbst wurden auf

1) Instr. supellect. lib. II. pag. 625.

2) Evangeliarien hatten die vollständigen vier Evangelien, Evangelistarien die evangelischen Perikopen.

3) Das Pergament des berühmten Vaticanischen Codex der griech. Bibel, noch in constantinischer Zeit zu Alexandrien, und zwar für den liturgischen Gebrauch geschrieben, ist sehr fein und glänzend aus gut bereiteten Antilopenfellen hergestellt.

4) St. Chrysostomus in seiner 32. (al. 31.) Homilie über das Evang. Joh. redet von hl. Büchern selbst im Privatbesitze, die auf feinstes Pergament und mit goldenen Buchstaben geschrieben seien. (Ed. Migne, tom. VIII. pag. 187.) Siehe auch unten § 72. Miniaturmalerei.

5) Im profanen Gebrauche ist die rothe Farbe noch älter; die Aegyptier bedienten sich ihrer, Ovid kennt sie als gewöhnlichen Schmuck der Bücher. Die Synagoge schloß von ihren heiligen Büchern in der Schrift diese Anwendnng der Farbe als profan aus.

6) Von diesen selbst Mehreres an anderem Orte.

7) „Plurium tabularum contextus caudex apud antiquos vocabatur, unde publicae tabulae codices dicuntur." Seneca, de brevit. vit. c. 13.

8) Solche Elfenbeindeckel haben die Evangelien der vaticanischen Bibliothek. In der Bamberger Bibliothek befinden sich vier, deren zwei wohl dem 6. Jahrh. angehören können, mit Figuren Christi, Mariä, Petrus und Paulus, und welche nun die sog. Gebetbücher des hl. Kaiserpaares Heinrich und Kunigunde (nämlich neumatisirte Gradualien und Responsalien des 11. Jahrh.) schmücken. Auch die Bibliothek in Würzburg hat an einem Evangeliarium ein solches Elfenbeinschnitzwerk, welches nach de Rossi's Urtheil in das 5. Jahrh. zu setzen wäre.

feste Holzdeckel befestiget und mit reicher Metalleinfassung, mit Gemmen und Perlen geziert. Nicht selten waren auch die Behältnisse oder Capseln dieser Bücher, zumal auf der Vorderseite, kunstvoll gearbeitet, und sogar von gediegenem Golde[1]). Die romanische Zeit fuhr fort, mit gleicher Ehrfurcht und Liebe die liturgischen Bücher auszuzeichnen. Das Material bleibt fast ausschließlich das Pergament; statt der grossen (Uncial-) Schrift wird jedoch seit dem 10. Jahrh. die Schrift mit kleineren Buchstaben auch in kirchlichen Büchern die vorherrschende; die Anwendung von Elfenbeindeckeln, meist 7—10 Zoll hoch und 6 Zoll breit, und umgeben von Metallverzierungen, zieht sich bis in das 13. Jahrhundert hin, und haben solche Einbände noch viele sich erhalten[2]). Auch Deckel, ganz von Metallblech, kommen vor; sie sind auf der Vorderseite mit getriebenen Figuren geziert, eingefaßt mit kleineren Elfenbeinmedaillons, oder Gemmen und edlen Steinen, auf der Rückseite aber, die eben bei Processionen und sonstigen Ausstellungen dieser Bücher nicht sichtbar wurde, bloß gravirt und einfacher geschmückt. Die gothische Kunst gestaltete auch die Buchstaben nach Cirkel und Lineal zur sogenannten deutschen Schrift um, und brachte sie in den liturgischen Büchern

1) Der hl. Ambrosius weiset auf ein solches Buch der Evangelien, und erklärt auch die Bedeutung seines goldenen Schmuckes: „Ibi arca testamenti, undique auro tecta, id est, doctrina Christi, doctrina sapientiae Dei“. (Ep. 4. ad Felicem. Opp. Ed. Migne, tom. II. P. 1. pag. 890.) Uebrigens sind die Nachrichten über ähnliche kostbare Bücher, besonders im Pontifikalbuche und älteren Schriftstellern, durchaus nicht selten. Fromme Bischöfe und Fürsten wetteiferten, die Kirchen mit solchen zu schmücken; und das im Oriente so gut wie im Occident. Kaiser Constantin ließ für die Kirche der nach ihm benannten Stadt fünfzig Codices dieser Schriften auf sorgfältig gefertigtes Pergament von Kalligraphen, die in ihrer Kunst Meister waren, schreiben, und zugleich mit prächtig gearbeiteten Einbänden (τεύχεσι) versehen. (Euseb. Vita Const. lib. IV. cap. 36. sq. Ed. Migne, Ss. gr. tom. 20. pag. 1186.) Die vierundzwanzig Evangelienbücher der Sophieenkirche des Kaisers Justinian waren reich mit Gold beschlagen, daß jedes fast 100 Pfund wog. Wie ausgebildet überhaupt die Kunst, werthvolle Bücher auch mit entsprechenden Einbänden zu versehen, schon in früher Zeit gewesen, geht aus Cassiodors Bericht (a. 538) über das von ihm gestiftete Kloster hervor; er sagt: „His etiam addidimus in codicibus cooperiendis doctos artifices, ut litterarum pulchritudinem facies desuper decora vestiret, exemplum illud dominicae figurationis ex aliqua parte forsitan imitantes, qui eos, quos ad coenam aestimavit invitandos, in gloria coelestis convivii stolis nuptialibus operuit. Quibus multiplices species facturarum in uno codice depictas, ni fallor, decenter expressimus, ut qualem maluerit studiosus tegumenti formam ipse sibi possit eligere.“ (De instit. div. lib. c. 30. Opp. t. II. Ed. Migne, pag. 1145.)

2) Zu den sicher echten und werthvollsten gehören die in München und Bamberg aufbewahrten. (Beschreib. bei Sighart, a. a. O.) Andere sehr schöne befinden sich in Würzburg, in Köln, Trier, Hildesheim u. s. f. (Eine gute Zusammenstellung siehe bei Otte, Handbuch, 5. Aufl., S. 173 ff., daselbst auch eine Abbildung des Echternacher Evangeliendeckels.) Solche Elfenbeinschnitzereien wurden meist als Handelsartikel aus Constantinopel oder dem nördlichen Italien eingeführt; gleichwohl sind auch viele derselben heimischen Ursprungs.

zur Anwendung [1]). Noch immer wurden diese vorzugweise auf Pergament geschrieben, in den Einbänden aber nahm man weniger mehr auf außergewöhnlichen Reichthum, als auf die Schönheit und Zweckmässigkeit Bedacht. Obwohl nämlich auch jetzt noch Prachtdeckel, in Metall getrieben oder emaillirt, oder auch überzogen mit kostbaren Geweben und geziert mit Figurenstickereien, vorkamen, so gewann doch der Gebrauch der aus freier Hand künstlich ornamentirten und theilweise vergoldeten Lederbände, mit zierlichen aber festgeformten Eckbeschlägen, hohen, schützenden Mittelrosetten, und kräftigen Clausuren (fibulae, clausurae) fast überall den Vorzug. Auch in der Periode der neuerfundenen Buchdruckerkunst und der Renaissance blieb anfänglich diese Ausstattung der liturgischen Bücher die geltende. Man wählte als Material hiezu das dauerhafteste Papier, meist das Velin, für den Kanon aber das Pergament. Die Schrift der Drucke jener Zeit ist die gothische, bis endlich die berühmten römischen und französischen Druckereien gegen Ende des 16. Jahrhunderts den Sieg der wiederaufgenommenen lateinischen Schriftform entschieden; der Gebrauch der zweierlei Farben, nämlich Schwarz und Roth, war auch jetzt noch als charakteristisch für die kirchlichen Bücher beibehalten. Die Einbände blieben in Nichts hinter der Solidität und schlichten Schönheit jener des vorigen Jahrhunderts zurück [2]). Erst im 17. Jahrhundert begannen, wo nicht die Kirche selbst die Sorge für die Herstellung der liturgischen Bücher in den Händen behielt, auch die verschiedenen Neuerungen und technischen Oberflächlichkeiten: Profaner Druck, Wegfallen der rothen Farbe, schlechtes Papier, Einband in Pappe, wozu endlich die Neuzeit mit ihrer Industrie noch Maschinenpapier, und gespaltenes Leder, und gepreßte, fix und fertig gelieferte Decken, und gestampfte blecherne Beschläge fabrikmässig zu liefern nicht anstand.

Von liturgischen Büchern haben in der Diöcese Regensburg noch gar manche in Schrift, Malerei, Einbänden und Beschlägen sehr bemerkenswerthe sich erhalten, auf die wir in der Geschichte der Malerei zurückkommen werden. Hier aber möge für jetzt nur auf zwei Werke hingewiesen sein, welche von der einstigen Pracht der liturgischen Bücher auch in dieser Diöcese noch Zeugniß zu geben vermögen. Das eine nämlich ist der berühmte goldene Codex des Stiftes St. Emmeram, jetzt in der Staatsbibliothek in München. Es ist ein theilweise auf purpurviolettes Pergament von zwei deutschen

---

1) Diese deutsche Schrift ist ebensowenig bloß in Deutschland im Gebrauche gewesen, als der gothische Styl selbst. Wo immer das neue Prinzip Geltung erhielt, da folgte auch die Schrift dem nämlichen Gesetze, ein Beweis, wie organisch mächtig dasselbe Alles, vom ausgedehntesten Baue an bis zum kleinen Buchstaben, umbildend durchdrang. Diese gothische Schrift ist daher gleichfalls nur das Resultat der lebendigen Aneignung und der sinnigen und formschönen Entwicklung durch die christliche Kunst. — Zu empfehlen ist das Büchlein: „Die Buchschriften des Mittelalters vom 6. bis. 15. Jahrh.", Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1852. und: „Das Schriftwesen im Mittelalter" von Wattenbach. Leipzig, 1875.

2) Ueber Technik und Geschichte der mittelalterlichen Buchbinderei siehe Paul Adam, „Der Bucheinband, seine Techn. u. Gesch.", Leipzig, Seemann, 1890. und Luthmer, „Der Bucheinband" (in Bruno Bucher, „Gesch. der techn. Künste" Bd. III. S. 123 ff.)

Klostergeistlichen Beringer und Liuthard im Jahre 870 auf Befehl Karl des Kahlen geschriebenes Evangeliarium, in einem Einband aus vergoldetem Silberblech mit den in antiker Auffassung getriebenen Figuren von Christus, als Lehrer der Welt, den vier Evangelisten, und kleineren Darstellungen aus dem neuen Testamente, geziert mit 240 Edelsteinen und 112 kostbaren Perlen, durch König Arnulf dem Kloster St. Emmeram geschenkt. Das andere ist das Pericopenbuch aus Niedermünster, gleichfalls in der Staatsbibliothek. Es gehört dem 11. Jahrh. an, und hat noch seine reichgeschmückte Capsa von Goldblech, darauf in getriebener Arbeit Christus thronend dargestellt ist.

4. Es ist nicht zu leugnen, daß in der neuesten Zeit die Erkenntniß, es müsse bei Herstellung liturgischer Bücher noch etwas Anderes als kaufmännische Speculation maßgebend sein, mehr und mehr zur Geltung gekommen. Gleichwohl ist es keineswegs unnütz, an Einzelnes immer wieder zu erinnern. Die Erfahrung zeigt, daß in Folge des unvernünftigen Drängens nach Wohlfeilheit das Papier weniger dauerhaft, für malerische Ausschmückung oft unbrauchbar, sogar aus sog. Hadernsurrogaten, nämlich geschlemmter Erde und Holzstoff (Cellulose), hergestellt wird. Man drücke doch die liturgischen Bücher nicht herab zur Gattung der gewöhnlichen, den Büchermarkt jetzt überschwemmenden Producte! Man fordere für den Altar Bücher aus Papier, das, sei es nun durch die Hand oder die Maschine, aus Linnen- und Hanffasern, ohne Beimengung von Surrogaten, und ohne chemische Bleiche bereitet worden. Die Lettern sollten groß und deutlich, nicht zu scharf, nicht zu enggestellt, die Initialen von edler Form und unterschieden von jenen sein, wie sie jetzt auch in anderen profanen Druckwerken sich wiederfinden. Was die Einbände betrifft, so nehme man die des 15. und 16. Jahrh. zum Muster, zumal die Lederstempel[1]), Beschläge und Schließen[2]) in jedem Style gefertiget werden können. Beispiele solcher Stempel siehe im „Kirchenschmuck" Jahrg. 1861. Heft 1. Beil. 1. und 2., woselbst auch sehr praktische Bemerkungen auf Seite 9—13.; 1863. Heft 4. Beil. 5.; 1868. Heft 1. Beil. 5.; von Beschlägen 1860. Heft 5. Beil. 1., Heft 6. Beil. 2.; sowie 1864. Heft 1. Beil. 6.; „Zeitschr. für christl. Kunst", 1. Jahrg. S. 26. u. 194 ff.; und in diesem Buche auf Taf. XVII. 8—10.[3]). Die Involucra des Missale wären in jeder Weise zu

1) Gepreßte Lederdecken, zum Einbinden schon fertiggestellt, sind wenig zu empfehlen. Man bringe auf dauerhafte, kräftige Einbände. Die Bindungen des Rückens lasse man nach Außen erscheinen; sie geben dem Ganzen den Eindruck des Festen, machen das Buch handsamer, und gliedern die Fläche in angenehmer Weise. Gute Winke über das Einbinden kirchlicher Bücher von einem Fachmanne siehe in „Zeitschr. f. kirchl. Kunst", Düsseldorf 1888, S. 194 ff.

2) Diese Schließen sind für schwerere Bücher nöthig, um sie allzeit in ihrer Form zu erhalten, und vor Staub zu schützen. Darum sollen die liturgischen Bücher, auch abgesehen von der höheren Bedeutung (Apocal. 5, 8.), schon darum derselben nie entbehren. Beschläge und Schließen aber müssen fest sein und nicht von gepreßtem Metallblech.

3) Als das Vorzüglichste, was in der Zeit der Restauration kirchlicher Kunst auch auf diesem Gebiete hervorgebracht worden ist, sowohl was Material, Druck, Ausstattung, Einband und Beschläge betrifft, ist unbedenklich die mit grossen persönlichen Opfern von Heinrich Reiß

empfehlen; wir geben hievon ein älteres Muster, nach dem bekannten Marienbilde van Eyks, auf Taf. XVII. 2. Für Polster oder Kissen siehe ein Muster im „Kirchenschmuck" 1857. Heft 9. und 1858. Heft 11. Beil. 1. Für Meßpulte ebendaselbst 1861. Heft 3. Beil. 2.; und in diesem Buche Taf. XVII. 3. Ein schönes goth. Meßpult, das zu Kempen am Rh. sich befindet, in „Zeitschr. f. christl. Kunst", 1897. Heft 6. S. 171 ff.

5. Hinsichtlich der Kanontafeln sei noch Folgendes bemerkt: Die meisten derselben leiden, abgesehen von der oft geistlosen Art der Rahmen, zudem auch an Unbrauchbarkeit, da die Gebete vor lauter Schnörkeln und Verzierungen auf den kleinsten Raum zusammengedrängt und unleserlich klein gedruckt werden. Man drucke sie mit grossen, deutlichen Lettern und beseitige unnütze Verzierung. Wir würden es überhaupt vorziehen, dieselben auf Pergament in schönen, leserlichen Buchstaben zu schreiben, und mit farbigen, kleineren Initialen und sonstigen passenden Malereien zu schmücken, wie denn auch derartige Kanontafeln noch viele aus der Zeit der Renaissance übrig sind.

§ 49.

Gefässe zu den heiligen Oelen.

1. Wer den erhabenen Inhalt und die Ordnung des Ritus erwägt, mit welchem am grünen Donnerstage der Bischof die heiligen Oele, Krankenöl, Chrysam und Katechumenenöl weihet, der wird auch wohl die Sorgfalt begreifen, mit welcher die Kirche diese hochheiligen Oele, die Materie für so viele und große Gnadenspendungen, bewahrt wissen will.

2. Die Vorschriften der Kirche beziehen sich vorerst auf die Gefässe selbst, dann auf den Ort ihrer Aufbewahrung, und endlich auf ihren Gebrauch.

a) Die Gefässe sind dreifacher Art: Erstens jene, welche bei dem Acte der Weihe selbst gebraucht und in Domkirchen vorhanden sind[1]). Zweitens die grösseren Gefässe in den Pfarrkirchen zur Aufbewahrung der heiligen Oele für das ganze Jahr; diese grösseren Gefässe „sollen von Silber sein[2]), immer rein und mit ihren Zeichen oder grossen Buchstaben zur verlässigen Unterscheidung versehen"[3]).

---

in Wien 1861 veranstaltete, leider für den Gebrauch nicht handsame Herausgabe des Missale zu bezeichnen. Ihm schließen sich würdig die neuesten liturgischen Werke im Verlage von Pustet in Regensburg an, die durch sorgfältige Ordnung, Solidität, und künstlerische Ausstattung sich hervorthun, sowie jene der Gesellschaft vom hl. Johannes dem Ev. in Tournay u. A.

1) Von ihrer Materie, Form, Bekleidung u. s. f. handelt ganz genau der heilige Karl Borromäus Instr. supellect. lib. II. pag. 631 ff.

2) „Oder wenigstens von Zinn und wohl verschlossen". Rit. Rom. de sacr. bapt.

3) Const. Dioec. Ratisb. P. I. c. 1. n. 4. – Rit. Rom. l. c.

„Sie sollen wenigstens in einem geziemend gearbeiteten hölzernen Gefäße eingeschlossen sein, das innen mit Seide zu bekleiden und außerdem in einem Säckchen zu bewahren ist“ [1]). Drittens: „Für den gewöhnlichen Gebrauch habe man kleinere [2]), wo möglich aus Silber, oder auch aus Zinn, gesondert oder verbunden, doch wohl unterschieden und gut geschlossen und mit ihren Inschriften versehen“ [3]). „Aus Glas sollen sie nicht sein“ [4]).

b) „Diese Gefäße können in der Sacristei aufbewahrt werden, jedoch in einem eigens dazu hergerichteten und wohlverschlossenen Behältnisse (repositorium); keineswegs aber im Tabernakel“ [5]). Nach dem römischen Rituale lauten die Bestimmungen ebenso [6]). Am schicklichsten würden sie in der Kirche selbst, in einem eigens dazu angebrachten Armarium (armarium, fenestella d. h. in einem fensterähnlichen Wandkästchen) bewahrt und wohlverschlossen. So besonders das hl. Krankenöl [7]); denn das heilige Chrisma und Katechumenenöl sollten ihr eigenes Armarium in der Taufkapelle, in der Wand nächst dem Taufbecken haben. „Dieß Armarium sei mit Thüren, Schloß und Riegel verwahrt, aus Marmor, und mit Bildwerk und heiligen Darstellungen wohl verziert, innen aber getheilt und abgeschieden nach den Dingen, die sonst noch darin zu bewahren sind; sodann mit Pappelholz oder anderem Holze, welches die Feuchtigkeit aus der Mauer oder dem Steine gut abzuhalten vermag, belegt und mit Seide von weißer Farbe, wie solche zu diesem Geheimnisse passet, durchaus umkleidet“ [8]).

c) Soll das heilige Oel zu Kranken getragen werden, „so nehme der Seelsorger selbst das Gefäß mit dem heiligen Krankenöle, in einem seidenen Säckchen von violetter Farbe eingeschlossen .... Ist ein weiterer Weg zu machen, ... so hänge er das Gefäß mit dem Oele in einem Säckchen oder in einer Bursa ein-

1) Vergl. Instr. supellect. l. c. pag. 636.

2) Nach dem Ornat. eccl. „beiläufig drei quere Finger hoch und so weit, daß der Priester den Daumen gehörig eintauchen könne“. cap. 23. pag. 45.

3) Rit. Rom. l. c. — Am besten: Ol. Cat. — S. Chr. — Ol. J. — Für solche Gefäße ist auch besonders das Aluminium zulässig, da dieses Grünspan nicht ansetzt.

4) „Ampullae chrismatis non sint vitreae“. Conc. Trevir. a. 1227. Hartzh. t. III. pag. 529. — Instr. supellect. l. c. pag. 632.

5) Const. Dioec. Ratisb. l. c.

6) „In loco proprio honesto ac mundo sub clave ac tuta custodia decenter asserventur etc.“ Rit. Rom. l. c. Eine Menge von Diöcesansynoden besagen dasselbe; vergl. z. B. Hartzh. l. c. t. III. pag. 690. t. V. pag. 9. t. VII. pag. 33. und pag. 853 u. f. f.

7) Act. Mediol. Syn. XI. pag. 405. — Im Hause es aufzubehalten, ist nur für Nothfälle erlaubt, oder bei gar grosser Entfernung von der Kirche; aber auch da soll es an einem sicheren und anständigen Orte und geziemend aufbewahrt sein. S. C. R. 16. Sept. 1826. in u. Gandav.

8) Instr. fabr. lib. I. cap. 19. pag. 580.

geschlossen, an den Hals" [1]). Es ist also das heilige Oelgefäß gleichfalls nur unter Umhüllung zu tragen, und zwar von violetter Farbe. Wenn es sich trifft, daß z. B. wegen dringender Noth oder weiter Entfernung die heilige Oelung unmittelbar nach der hl. Eucharistie gespendet werden muß, so soll nach dem römischen Rituale durch den nämlichen Priester, welcher die heilige Eucharistie trägt, auch das heilige Oel zu dem Kranken getragen werden, falls nicht ein anderer Priester oder Diakon zu haben ist, der im Chorrocke dem Priester das heilige Oel verborgenerweise nachträgt [2]). Trägt ein Priester Beides, die heilige Eucharistie und das heilige Oel, so geschehe es in zwei Gefässen [3]). In diesem Falle wird der Priester dieses Säckchen mit dem heiligen Oele in der Brust verdeckt tragen, wie das aus obiger Bestimmung des römischen Rituale abgenommen werden kann. In den gewöhnlichen Krankheitsfällen aber sollte das heilige Sacrament der Eucharistie und der Oelung zu verschiedenen Zeiten, und nicht gleich nacheinander gespendet [4]), und das heilige Oel in seinem eigenen Gefässe zu dem Kranken getragen werden, wie oben bemerkt worden [5]). Abgesehen von diesen kirchlichen Anordnungen, die so bestimmt von einem eigenen, bloß für das heilige Oel bestimmten Gefässe sprechen, und welche, wie auch schon aus den Vorschriften über die Aufbewahrung der heiligen Oele hervorgeht, das heilige Sacrament des Altares um seiner Auszeichnung willen von allem Anderen getrennt haben wollen, erscheint es demnach geradezu als untraditionell und unanständig, das Gefäß des heiligen Sacramentes mit dem des heiligen Oeles in eines zu verbinden.

3. In der ältesten Zeit wurden die Gefässe mit den hl. Oelen wohl gleichfalls schon in eigenen Schränken in der Kirche aufbewahrt [6]), und blieb diese Sitte fortan und durch alle Jahrhunderte bis in die neuere Zeit im Gebrauche. Viele mittelalterliche Kirchen zeigen gegenüber dem Schranke für das Allerheiligste auch einen eigenen, meist kleineren und weniger gezierten Schrank für die hl. Oele [7]). Die Gefässe selbst und zwar zunächst die grösseren zur Aufbewahrung, werden im Sacramentarium Gregor des Grossen ampullae genannt, und lassen so auf ihre

---

1) Rit. Rom. Sacram. extr. Unct. Vergl. Act. Mediol. Instr. extr. Unct. pag. 542.

2) Rit. Rom. de Sacr. extr. Unct. „Sequatur cum oleo sacro occulte delato".

3) „Cum ad aegrum valde periculose aegrotantem sacram Eucharistiam pro viatico fert, vasculum etiam sacrae Unctionis afferet etc." Act. Mediol. Instr. extr. Unct. pag. 542.

4) Rit. Rom. de Sacr. extr. Unct. l. c. — Auch viele Provincial- und Diöcesan-Synoden schärfen dieses ein, und bedienen sich des Ausdruckes: „distinctis temporibus debite administrentur, nisi necessitas aliud exegerit".

5) „In proprio et prorsus diverso vasculo ab eo fiat, in quo Ss. Eucharistia aegrotis deferri solet". Instr. past. Eystettens. tit. III. c. 3. § 3.

6) Ein solcher Wandschrank befindet sich in S. Clemente zu Rom an der Südseite der Apsis.

7) So der Dom zu Magdeburg, das Münster zu Ulm, die Reinoldikirche zu Dortmund. Der Dom zu Münster hat gegenüber dem Sacramentshäuschen auf der Südseite ein kleineres Thürmchen für die Aufbewahrung der hl. Oele.

Aehnlichkeit mit den zum hl. Opfer bestimmten Kannen schließen. Sie führen auch fortan in den Schatzverzeichnissen diesen oder auch den Namen cannulae[1]). Von Gold oder Silber, hie und da auch emaillirt[2]), waren sie mit Inschriften geschmückt, welche sowohl die einzelnen hl. Oele unterscheiden ließen, als auch die Wirkungen derselben aussprachen. In den Pfarrkirchen bedurfte man ebenfalls grössere Gefässe zur Aufbewahrung der drei hl. Oele. Sie waren meistens von Zinn, runde Kännchen, mit einem festschließenden Deckel, und in ein gemeinsames Gefäß gestellt, das entweder in Form einer Capsa ohne Fuß, sei es von Metall oder Holz[3]), ausgeführt und sinnig geschmückt war, oder aber in Form eines tragbaren Thürmchens mit Zinnen und Bedachung, eine schöne Hindeutung auf jene Kraft, welche die hl. Salbung zu Kampf und Sieg mittheilet. Die Form eines Thürmchens hatten meistens auch die ganz kleinen Gefässe, welche zur Spendung der hl. Sacramente selbst im Gebrauche, und manchmal getrennt, manchmal auch zu zwei verbunden waren[4]).

Es ist bereits angeführt worden[5]), daß auch der alte Dom in Regensburg noch sein altes Armarium für die hl. Oele habe, und ebenso der jetzige Dom. Auch in anderen Kirchen der Diöcese finden sich derartige Repositorien noch öfter. Vielleicht einzig in Deutschland sind die drei silbernen Ampullen oder Amphoren, die, ein Geschenk des Bischofes Heinrich von Rotteneck (1277—1296), im Dome zu Regensburg noch jetzt im Gebrauche sich befinden. Weitausbauchend, doch mit engem leichtfaßbaren Halse, sind sie von verschiedener Höhe. Jene für das hl. Chrisma ist 27 Cm hoch, und trägt das hübsch ornamentirte Zeichen: C. S., dazu die zwei ersten Verse der Inschrift:

Clauditur hiis trina vasis anime medicina:
Sanctum Chrisma sacrum decumbentumque lavacrum.

---

1) Seltener ist die Form von Hörnern (cornua) oder sog. Greifenklauen. Es standen diese auf kleineren Füßchen, und waren mit Deckeln und Handhaben von edlen Metallen reich verziert. Auch die Form der Taube wurde manchmal zu solchen Gefäßen sinnig benützt.

2) St. Johannes, Bischof von Neapel (c. ann. 842), ließ eine grosse vergoldete Ampulla zur Consecrirung des hl. Chrisma machen, und seinen Namen einschreiben (Acta Ss. tom. I. pag. 35.). Auch in späterer Zeit wurde fast durchweg nur Silber gewählt. Zinnerne sind selten erwähnt; der Dom zu Köln besitzt solche aus der spätromanischen Zeit.

3) Sie sind in diesem Falle meist mit gepreßtem Leder bekleidet; der Deckel ist öfter auch schön geschnitten, und zeigt z. B. in Relief die Figuren des im Oelgarten betenden Herrn und seiner Jünger, oder einen Oelzweig u. dgl.

4) Nämlich Chrisma und Katechumenenöl. Das Krankenöl blieb allzeit für sich. — Ein merkwürdiges Beispiel eines frühen Versuches, das Krankenöl zugleich mit dem Allerheiligsten zum Kranken tragen zu können, und doch die Gefässe getrennt zu halten, bietet ein zierliches thürmchenähnliches, vierseitiges Lederbehältniß in dem Nationalmuseum in München. Der untere Theil faßt nämlich eine grössere Capsel mit dem hl. Sacramente, während der obere, mehr enge aber schlanke Theil das Gefäß für das hl. Oel in sich schließen konnte. Dieses Behältniß wurde der von uns im „Kirchenschmuck" 1859. Heft 11. Beil. 2. mitgetheilten Zeichnung zu Grunde gelegt, und ist aus dem 15. Jahrhunderte.

5) Siehe oben S. 175.

Die zweite, ebensohoch, bezeichnet mit O. S., hat die Verse:

Unccio purgandis iterumque Deo generandis.
De Roteneck nato sedisque tue Kathedrato.

Die dritte, nur 24 Cm hoch, mit den Buchstaben O. J., zeigt folgende Verse:

Heinrico fundas oleum quo crimina mundas.
Et super instilla Petre qui tibi tradidit illa.

Ein zierliches Gefäß für Aufbewahrung der drei heil. Oele aus etwas späterer Zeit (14. Jahrh.), kupfervergoldet und sinnig gravirt, früher in St. Jakob in Straubing, befindet sich jetzt ebenfalls im Domschatze. Wir geben eine Abbildung dieser seltenen und mustergiltigen Custodia auf Taf. XIV. 6.

4. Es wäre gewiß zu wünschen, daß wo immer möglich die hl. Oele, statt in dem nächsten besten oft schmutzigen Lädchen der Sacristei, wieder in entsprechend gezierten Wandschränken anfbewahrt würden[1]). Höchst indecent, oft nur eine hölzerne, gedrehte Schachtel, ist meist das Gefäß, darin der Vorrath der drei hl. Oele eingeschlossen zu werden pflegt. Muster für Herstellung besserer wären das eben angeführte auf Taf. XIV. 6. (Vgl. auch „Kirchenschmuck" 1864. Heft 4. Beil. 4. Ein einfacheres von Holz, ebendaselbst Beil. 3.), dann eines aus dem 15. Jahrh. im Organ für christl. Kunst, Jahrg. 1856. Nr. 5. und 6. nebst Abbild.[2]). Vgl. dasselbe auch bei Otte, S. 194. Endlich ein sehr hübsches aus dem Anfang des 16. Jahrh. zu St. Kunibert in Köln befindliches in Bock „Heil. Köln" Taf. XV. Fig. 58. Ein kleineres Oelbüchschen siehe in diesem Buche auf Taf. XV. 11.

§ 50.

Sacrarium.

1. Das Sacrarium (sacrarium) dient dazu, das Wasser von liturgischen Ablutionen, sowie die Reste oder die Asche unbrauchbar gewordener heiliger Gegenstände, z. B. von Baumwolle, die bei hl. Oelen verwendet worden u. dgl. aufzunehmen.

2. Oft wiederholen die kirchlichen Vorschriften: „Es werde das Wasser in das Sacrarium geschüttet" oder: „dies oder jenes werde verbrannt und die Asche in das Sacrarium geworfen". „Daher wollen und befehlen wir, daß in allen

1) Das „Organ für christl. Kunst", Jahrg. 1856. Nr. 4. empfiehlt für solche Zier das Alpha und Omega, hindeutend auf Christus den Gesalbten, einen Oliven- oder Palmzweig, sinnbildend die Stärke und glückliche Vollendung des Kampfes, auch die Taube mit dem Oelzweige, überdieß passende Inschriften, wie z. B. Röm. 8, 1; 2. Cor. 1, 21; Jac. 5, 14 u. dgl.

2) Dr. Giefers zu Paderborn hat hier zuerst dieses formschöne Gefäß beschrieben und erklärt. Es stammt aus dem Jahre 1489, und aus der Altstädter Kirche zu Marburg (Diöcese Paderborn), ist von Kupfer und vergoldet, und zeigt den Gedanken der Thurmesform vollständig durchgeführt.

Kirchen, in denen die Sacramente gespendet oder Messen gelesen werden, ein solches Sacrarium, wo es noch nicht vorhanden, angelegt werde" [1]). Es kann aber das Sacrarium in dreifacher Form ausgeführt werden: entweder nach Art eines Taufsteines (piscina), nur von geringerem Umfange, und mit einer etwa eigrossen Oeffnung im Boden der Vertiefung, durch welche das Wasser u. dgl. in den Fuß des Sacrariums und von da in die darunter angebrachte kleine Cisterne geleitet wird; oder in Form eines länglicht hohen Fensterchens (fenestella) in der Mauertiefe mit hervorstehendem Becken, das gleichfalls zur Abführung des Wassers durch die Mauer mit einer Oeffnung versehen sein muß; oder endlich in ärmeren Kirchen bloß als eine Grube, an den Seiten ausgemauert, etwa drei Spannen tief, vier Spannen weit, die mit einem ausgehöhlten in der Mitte faustgroß durchlöcherten Haufsteine zu schließen ist [2]). Der Ort für das Sacrarium ist entweder in der Sacristei, oder hinter dem Hochaltare, oder in einem anderen vom Anblicke des Volkes mehr abgesonderten Theile der Kirche auszuwählen [3]). Der Deckel des Sacrariums soll stark, von Holz oder Stein gefertiget [4]), und durch ein Schloß wohlverwahrt sein, dessen Schlüssel nur in die Hände des Kirchenvorstandes gehört [5]).

3. In früherer Zeit diente das Sacrarium zugleich auch für die Handwaschung des Priesters bei der hl. Messe [6]), und war daher öfters neben dem Altare angebracht. Vom 11. Jahrhundert an kommen Nachrichten hierüber häufig vor [7]), und ebenso haben aus der gothischen Zeit, sowie aus der ersten Zeit der Renaissance in mehreren Kirchen sich solche Sacrarien noch bis jetzt erhalten. Sie haben meist die Form von Fenestellen, darin aber ein Aquamanile gehängt werden kann, während unten ein rundes

---

1) Ornat. eccles. cap. 61 pag. 114.

2) Ornat. eccles. l. c. — Instr. fabr. lib. I. cap. 20. pag. 582.

3) „In loco a conspectu populi remotiore". Ornat. eccles. l. c.

4) Für die dritte Form des Sacrariums ist derselbe ein flacher Stein mit einem Ringe in der Mitte (Ornat. eccl. l. c.). Für die ersten zwei Arten kann nach dem hl. Karl Borromäus der Deckel auch pyramidale Gestalt haben „quasi pyramidis instar emineat".

5) Ornat. eccles. l. c.

6) Nämlich vor dem Offertorium und nach der Vollendung der Communion.

7) „Locus in sacrario (Sacristei) aut juxta Altare sit praeparatus, ubi effundi possit, quando sacra vasa abluuntur; et ibi vas nitidum cum aqua dependeat, ibique Sacerdos manus lavet post Communionem". Ex Serm. Synod., in Synodis parochianis presbyteris annuntiando, saec. XI. Hartzh. tom. III. pag. 2. — Durandus gibt auch eine symbolische Erklärung hievon: „Prope Altare, quod Christum significat, collocatur piscina seu lavacrum, i. e. Christi misericordia, in qua manus lavantur, ad notandum, quod in baptismo et poenitentia, quae per illam significantur, a peccatorum sordibus, diluimur". Ration. lib. I. cap. 1. n. 39. — „Cinis .... in piscinam sive lavatorium mittatur". Syn. Colon. a. 1281. Hartzh. l. c. tom. III. pag. 661. — „Provideant sacerdotes, quod lavatoria habeant juxta Altaria, decentia, munda, ablutionibus cursum liberum exhibentia, nec sine coopertorio relinquantur". Syn. dioec. Herbip. a. 1298. Hartzh. l. c. tom. IV. pag. 26.

oder polygones Becken sich befindet und sind mehr oder minder reich architektonisch behandelt. Es gab auch Piscinen, welche zweigetheilt und zugleich als Credenz zu benützen waren[1]).

4. Wie aus dem Gesagten erhellt, sollte auch den Sacrarien wieder mehr Berücksichtigung zugewendet werden. Sie sind jetzt in vielen Kirchen nicht nur von der armseligsten Gestalt, sondern überdieß, weil gänzlich den Kirchendienern überlassen, oft im verwahrlosesten Zustande. Bei Neubauten und Restaurationen wird auf die Herstellung entsprechender Sacrarien fast nie gedacht. Vielleicht wäre es auch jetzt noch zu empfehlen, in der Nähe des Hochaltares auf der Epistelseite eine kleinere Piscina anzubringen, um in dieselbe das Wasser der Handwaschung, statt auf den Boden oder in eine oft ganz gewöhnliche irdene Schüssel, gießen zu können. Ein Muster einer solchen einfachen Piscina geben die „Fingerzeige u. s. f.“ auf Taf XII. d.

§ 51.

Sacristeieinrichtung.

1. „In der Sacristei (sacristia, sacrarium, secretarium, vestiarium, custodia, conditorium, salutatorium, armarium) soll an der Ostseite ein Altar sein, oder wenigstens sonst ein hervorragendes Bild, an welchem Orte der Priester sich ankleide und ausziehe. Läßt dieses die Beschränktheit des Raumes nicht zu, so kann ein niederer Schrank für die heiligen Kleider und Anderes die Mensa des Altares vertreten, soll jedoch mit einer reinen Mappe oder wenigstens einem grünen Tuche, in grösseren Kirchen auch mit einem Antipendium versehen sein“[2]). Auch hier also hat die Kunst Gelegenheit, Würdiges zu schaffen; und wie manch andere Vorschrift der Kirche, z. B. über das Stillschweigen in den Sacristeien, würde sorgfältiger beobachtet, um wie viel leichter würde die Seelenstimmung des Priesters selbst zu Höherem emporgehoben werden, wenn man auch für die Sacristei noch auf etwas Mehr, als das bloß Nothwendige Bedacht nehmen wollte!

2. In der Nähe des Ankleidetisches sollen zwei Tafeln aufgehangen sein, auf deren einer die beim Ankleiden und Auskleiden zu verrichtenden Gebete, auf einer anderen die Fundationsmessen und andere Obligationen u. dgl., für fremde Priester auch der Name des im Kanon zu nennenden Diöcesanbischofes, verzeichnet sind[3]).

---

1) Abbild. von solchen aus französ. Kirchen bei Didron, Annales d'Archéol. 4, 87—93.

2) Ornat. eccles. cap. 56. pag. 104. — Const. Dioec. Ratisb. P. II. c. 1. § 3. n. 3. — Instr. fabr. cap. 28. pag. 589. — Das Missale Rom. nämlich schreibt vor: „Sacerdos omnibus paramentis indutus .... facta reverentia Cruci vel imagini illi, quae in sacristia erit, capite cooperto accedit ad Altare“. Rit celebr. Miss. tit. II. n. 1.

3) Ornat. eccles. l. c.

Auch diese und ähnliche Tafeln können in gleicher Weise, wie das oben bereits von den Kanontafeln bemerkt worden, durch die Kunst behandelt werden.

3. Auch ein Betstuhl mit einem davorhängenden Kreuze soll vorhanden sein, auf daß vor demselben der Priester die geziemenden Gebete verrichten, oder, wenn es nothwendig ist, beichten könne[1]). Es kann hier gleich bemerkt werden, daß diese Betschemel, sowie jene, welche in der Kirche von dem Priester am Altare bei besonderen öffentlichen Andachten gebraucht werden, eine grössere Sorgfalt verdienten; unsere Betschemel mit ihren modern gestickten Kissen und ihrer so ganz nichtssagenden, oft unbequemen Form taugen wenig für den öffentlichen Gebrauch in der Kirche.

4. In jeder Sacristei muß ein Gefäß zur Handwaschung für den Priester bereit sein. Es sei etwas weiter vom Ankleidetisch angebracht, und zwar am schicklichsten ähnlich wie die Piscina der Kirche als ein eigentliches Lavacrum in der Tiefe der Wand, aus Marmor oder sonst einem festen Steine, oder wenigstens aus Kupfer oder Zinn, und so eingerichtet, daß das von dem Gießfasse herablaufende Wasser durch eine Oeffnung in die Erde abgeführt werde Ist bloß ein Handbecken vorhanden, so sei auch dieses von geziemender Form und allzeit rein gehalten. Daneben sollen zwei Tücher hangen, eines schöner, länger und breiter für den Priester, ein anderes gewöhnlicheres für den, der zur Messe dient[2]).

5. Die in den Sacristeien nothwendigen Schränke für heilige Kleider, für Gefäße, welche nach ihrem jedesmaligen Gebrauche in der Sacristei aufbewahrt werden sollen, für Kirchenwäsche u. dgl. können entweder grössere freistehende, oder in der Wand angebrachte Schränke sein, und geben beide Arten einen ebenso schönen als reichen Gegenstand für kirchliche Kunst. Die Schränke für die heiligen Kleider sollen so eingerichtet werden, daß man dieselben, besonders die Caseln, ohne eine Faltung ganz hineinlegen kann. Sie bestehen am besten aus schmalen Fächern, deren Bretter sammt den Gewändern leicht heraus- und hineinzuschieben sind[3]).

6. Außer diesen Schränken ist übrigens auch noch eine möglichst grosse Zahl von kleineren Kästen und Schubläden, am geeignetsten in den unteren Parthien derselben, anzubringen, um für die Kleider der Ministranten, für gebrauchte Kirchenwäsche, dann für andere Gegenstände als z. B. Kerzen, Laternen, Handleuchter, Putzscheeren, Klinsen, Bartwische u. s. w. allzeit den bestimmten Platz zu haben. Hievon hängt zum größten Theile Ordnung und Reinlichkeit in den Sacristeien ab.

---

1) In den meisten Fällen wird auch ein eigentlicher Beichtstuhl in der Sacristei nicht fehlen dürfen.

2) Ornat. eccles. cap. 57. pag. 106. — Cf. Miss. Rom. Rit. celebr. Miss. tit. I. nr. 1.

3) Der Ornat. eccl. cap. 58. pag. 108. zieht die Weise, die Gewänder zu hängen, vor: „Hac etenim ratione a tineis, humore, graveolentia, corruptione, rugis ac plicis, rectius, tutius, diutius et commodius custodiuntur". — Die Erfahrung von nun fast drei Jahrhunderten hat gezeigt, daß diese damals noch neue Praxis weniger empfehlenswerth sei.

7. Unter den in einer Sacristei nothwendigen kleineren Gegenständen heben wir insbesondere die Hostienbüchsen hervor. Es sind deren zwei nöthig: eine für die kleineren Hostien zur Communion der Gläubigen, eine andere für die Hostien zur hl. Messe. Die erstere soll etwas grösser, rund oder länglicht, wohl verschließbar und durchaus reinlich sein; die zweite, von Holz gedreht, sei etwa vier Querfinger hoch, und etwas weiter als eine grosse Hostie, und kann inwendig zum Beschweren der Hostien eine mit Seide oder feinem Linnen überzogene Bleiplatte haben[1]). Noch könnte hier auch der Hostieneisen (ferrum oblatarum, ferramentum characterarum, molle ferreum) Erwähnung geschehen. Wann wird die Bereitung der Brode für das hl. Opfer wieder als Gewissens- und Herzenssache der zur Kirche gehörigen Personen betrachtet werden?[2]) Und wann wird auch hier die kirchliche Kunst wieder Besseres zu leisten anfangen?

8. Auch die Sacristeiglocke sei hier genannt. Das Gehänge, der Zug, bieten wie die Glocke selbst Mancherlei, was die Kunst zu beachten hat. Die schönen, alten Gestelle aus Schmiedeeisen mit den zierlich in Eisen geflochtenen Handzügen haben fast durchweg sehr rohen Leistungen und manchmal sogar dem stramingestickten Glockenbande Platz gemacht!

9. Da in jenen Sacristeien, in welchen die Kirchendiener oft den Vormittag zu verweilen haben, ein Ofen nicht leicht fehlen kann, so möge hier nur bemerkt werden, daß für Anlegung desselben schon im Bauplan einer Kirche der passende Platz mit aller Umsicht zu wählen ist, sollen nicht später Uebelstände aller Art sich ergeben[3]).

1) Ornat. eccles. cap. 21. 22. pag. 43—45. — Selbstverständlich können diese Büchsen auch von Metall, z. B. Zinn, ausgeführt, und in jeder Weise ornamentirt werden.

2) Auf dem Bauplane des Klosters St. Gallen (820) ist in der Nähe der Sacristei ein eigenes Gebäude zum Backen des heiligen Brodes und zum Auspressen des hl. Oeles angegeben. Einen grossen Gedanken adoptirte in neuerer Zeit das Concil von Baltimore: Es sollen nämlich einem Kloster die nöthigen Ländereien angewiesen werden, auf daß diese Ordensleute die Diöcesen mit den zum hl. Opfer erforderlichen Hostien, mit Wein und Wachskerzen, die sie mit eigenen Händen bereiteten, versehen könnten. (Acta Conc. Baltim. II. 1866. tit. V. cap. 7. nr. 310.) — Frühe schon war auf den Hostien das Bild des Kreuzes gewöhnlich, und Honorius (um 1130) bringt die „imago Domini cum litteris" auf den Hostien zusammen mit dem biblischen Denare, darauf des Kaisers Bild und Ueberschrift. (Gemma animae lib. I. cap. 35.) Seit dem 13. Jahrh. ist das Bild des Gekreuzigten mit dem Kreuzestitel auf Hostien gewöhnlich. Im Museum zu Clugny befindet sich ein Hostieneisen des 13. Jahrh. mit den Bildern Christi und der hl. Apostel. (Siehe Otte a. a. O. Seite 235.) Auch eine Entscheidung der S. C. R. vom 26. Apr. 1834 behandelt die Frage: Ob es erlaubt sei, die hl. Messe zu celebriren, ohne daß auf der hl. Hostie das Bild Jesu Christi des Gekreuzigten sich darstelle? Und sie antwortet: „Servetur consuetudo." (Siehe auch „Kirchenschmuck" 1870. Heft 1.)

3) Bezüglich der Heizung der Kirchen selbst möge es genügen, anzuführen, daß die Versuche, eine der Gesundheit der Kirchenbesucher wirklich dienende, dem Gebäude, seinem Schmuck und seiner Einrichtung weniger schädliche Heizungsart herzustellen, bis jetzt nicht gelungen, und gar manche Kirchen genöthiget worden sind, ihre mit grossen Summen eingerichtete Heizung wieder aufzugeben. (Vgl. „Archiv für christl. Kunst", Stuttgart 1891. Nr. 1.)

Auch auf einen Raum für die Aufbewahrung von Kohlen, Anzünden und Auslöschen derselben ist zu rechter Zeit Rücksicht zu nehmen, und das hiezu nöthige Geräthe herzustellen[1]).

10. Was einem Gegenstande den Charakter seiner kirchlichen Bestimmung am leichtesten erkenntlich ausprägt, sind sinnige Inschriften. Für die Sacristeieinrichtung sollten diese möglichst zahlreich angebracht werden. Die älteren Sacristeien geben hiezu noch vielfache Anleitung[2]).

11. Endlich sorge man dafür, daß es in der Sacristei nie an Ordnung und Reinlichkeit, Licht und Luft fehle. Zwar ist hierauf schon bei der baulichen Anlage das Hauptaugenmerk zu richten, zunächst also, daß die Sacristei geräumig genug sei, und wenn nöthig in zwei Abtheilungen geschieden, eine untere und eine obere; ferner, daß sie trocken gelegen sei, und, falls dieß auf der Nordseite wegen Beschaffenheit des Bodens oder der Umgebung nicht möglich erscheinen sollte, auf der Südseite situirt werde; endlich daß sie viele Wandflächen zur Aufstellung der erforderlichen Schränke, und wenigstens zwei entsprechend grosse Fenster habe, die geöffnet werden und frische Zugluft beiführen können[3]). Gleichwohl sollte in jeder auch minder günstig angelegten Sacristei darauf am meisten gesehen werden, daß die Kästen und Schränke möglichst praktisch vertheilt, daß die seltener gebrauchten Gegenstände, sowie die täglich nothwendigen gehörig ausgeschieden, und immer wieder an ihrem Platze zu finden seien, daß Boden und Wände und Geräthe allzeit reinlich gehalten, daß endlich die Fenster häufig und lange, besonders bei windiger und trockener Witterung geöffnet werden[4]).

Die Sacristeien der Diöcese Regensburg bewahren noch immer in ihrer Einrichtung gar manches wohl zu beachtende Stück kirchlicher Kunst, als schöne Crucifixe, die vom Triumphbogen weg hieher übertragen worden sind, Piscinen aus Marmor, meist jedoch aus späterer Zeit, und leider seit Jahrzehnten unbenützt, auch einzelne Wandarmarien mit hübschem Eisenwerke, zierlich geschnitzte Schränke gothischen Styles, wie z. B. in der Dominikanerkirche zu Regensburg, und aus der Renaissancezeit besonders jene oft großartigen und äußerst reichgeschnitzten grösseren Schränke und Kästen, wie wir solche z. B. in St. Emmeram, Windberg u. a. O. antreffen.

12. Muster eines recht praktischen Ankleidetisches mit Cruzifix, Kästen, Fächern, Beschlägen u. s. f. siehe im „Kirchenschmuck“ 1861. Heft 8. Beil. 1. und 2.; eines

1) „Ecclesiae in sacristia tripedes, patellas, forcipes et folles necessarias habeant, ut inde carbones vivi, dum opus est ad Altare, in thuribulo sine mora adferri possint“. Ornat. eccl. cap. 77. pag. 133.

2) Vgl. z. B. die alten Inschriften in der Sacristei der Pfarrkirche zu Kiedrich. „Kirchenschmuck“ 1866. Heft 3. S. 32; andere ebendas. 1861. Heft 8. S. 22. — Siehe auch „Religiöse Sinnsprüche zu Inschriften auf Kirchengebäude und kirchl. Gegenstände“ von Dr. Andr. Schmid, Kempten, Kösel, 1899. S. 14 f., ein Buch, das unentbehrlich ist.

3) Cf. Ornat. eccl. cap. 56. pag. 103.

4) Was soll man sagen, wenn immer die Klage über Feuchtigkeit der Sacristei sich wiederholt, ein näherer Augenschein aber ergibt, wie Fenster durch Kästen verstellt, oder zugemauert, oder so geschlossen sind, daß ein Oeffnen derselben seit Jahr und Tag nicht mehr versucht wurde?

schönen Sacristeischrankes ebend. 1859. Heft 11. Beil. 1.; eines kleineren Wandarmariums in den „Fingerzeigen“ Taf. XII. e. und ebendaselbst f. ein Muster eines hängenden Beckens zur Handwaschung in der Sacristei; bei a. das Beispiel einer Rollenvorrichtung für das Sacristeihandtuch. Zwei Muster eiserner Gestelle für Sacristeiglocken siehe im „Kirchenschmuck“ 1865. Heft 2. Beil. 3. Muster für die gesammte innere Ausstattung einer goth. Sacristei in 26 Abbild. siehe in „Zeitschr. für christl. Kunst“ Jahrg. IV. S. 19 ff.

§. 52.

Credenztisch, Sedilia, Chorstühle u. A.

1. Auf der Epistelseite gegen die Wand zu befinde sich ein kleiner Tisch, um das zum hl. Opfer Nöthige darauf stellen zu können[1]). Für die feierliche Messe dient ein nach Bedarf grösserer Tisch, die Credenz (credentia, abacus), mit Linnen ringsum und bis auf den Boden bedeckt[2]).

Obgleich also die Credenz ringsum verhüllt ist, wird doch die Kunst nicht mit der gewöhnlichen Tischform sich begnügen, sondern derselben durch Construction und Verzierung, z. B. der Füsse, sowie durch die Art der Bedeckung den kirchlichen Charakter zu geben sich bemühen. Besonders für kleinere Tische, deren Umhüllung weniger reich zu sein braucht, sollte wieder auf die älteren, zierlichen Formen zurückgegangen werden. Ein hübsches Muster siehe in den „Fingerzeigen“ auf Taf. XIV. c. Man mache übrigens diese Credenztische nicht zum Altare; es gehört z. B. dahin keine eigene Leuchterstufe, da die Leuchter der Akolythen unmittelbar auf die Credenz gestellt werden. Ein Kreuz hat auf derselben nicht zu stehen.

2. Der Sitz für den Celebranten und seine Minister (scamnum, sedes, sedile) sei auf der Epistelseite[3]). Es genügt aber eine bewegliche Bank[4]), ohne

1) Missal. Rom. Rubr. gen. tit. XX: „parva mensa, ad haec praeparata“.

2) Miss. Rom. Rit. celebr. tit. II. nr. 5: „Calix et alia necessaria praeparentur in Credentia, linteo cooperta“. — Caerem. Ep. lib. I. cap. 12. nr. 19: „Ejus mensura erit regulariter palmorum octo in longitudine, in latitudine quatuor vel circa, in altitudine quinque, vel modicum ultra; linteoque mantili mundo super strato, usque ad terram circumcirca pendenti, contegetur“. Die eben angegebenen Maaße gelten mehr für Kathedralkirchen; in anderen soll die Credenz kleiner sein, „mensa multo brevior et demissior erit adhibenda“. Ibid. nr. 22. — Cf. Ornat. eccles. cap. 42. pag. 78; Instruct. supell. lib. II. pag. 630 sq.

3) Miss. Rom. Rubr. gen. tit. XVII. nr. 6. — Die Evangelienseite gebührt dem Throne des Bischofes. Caerem. Ep. lib. I. cap. 13. nr. 1—11.

4) „Satis erit, scamnum oblongum, coopertum aliquo tapete aut panno, aptari a latere Epistolae, in quo sedeat Sacerdos celebrans cum Diacono et Subdiacono“.

Armlehnen [1]), und bedeckt mit einem wollenen oder auch seidenen Teppiche von rother oder anderer geziemender Farbe [2]).

Vom Beginne der Kirche an waren die Sitze der Priester von denen der Bischöfe durchaus verschieden. Diese hatten allezeit die Form eigentlicher Kathedren mit Armlehnen und hohen Rückseiten, seltener die Form von einfachen und leicht tragbaren Stühlen. Kathedren haben in italienischen Basiliken sich viele erhalten, meist aus Marmor oder Bronce, und mehr oder minder ornamentirt [3]); dießseits der Alpen sind dieselben sehr wenige [4]). Die der späteren Zeit haben oft auch reiche Baldachine von Stein oder Holz. Von den tragbaren Sitzen geben nur einige ältere Exemplare, mehr aber die alten Siegel der Bischöfe und Aebte eine richtige Vorstellung. Sie waren entweder ähnlich den Thronen, oder sogenannte Faltstühle (faltistolia, faldistoria), aus Holz und mit Elfenbein verziert, oder von Metall, hatten sehr oft Handhaben mit Hunde-, Schlangen-, oder Adlerköpfen, und Füsse in Form von kräftigen Tatzen, und wurden wie die Kathedren mit Polstern oder Teppichen bedeckt (Taf. XVII. 4. 5.). Die Priester aber bedienten sich einer bedeckten Bank [5]), noch öfters waren an der Epistelseite steinerne, sich abstufende, bankartige Sitze in Nischen der Wand angebracht [6]), die bei dem Gebrauche mit Dorsalien, Polstern und Sitzteppichen geschmückt wurden.

Caerem. Ep. l. c. cap. 12. nr. 22. — Ein stabiler Sitz, oder fixer Thron auf Suppedaneum und drei Stufen und mit Baldachin ist einzig Vorrecht der Bischöfe.

1) „An tolerandus sit abusus, qui nimium invaluit, adhibendi in Missa solemni pro Celebrante loco scamni cooperti tapete sedes camerales serico damasceno ornatas et pro Ministris similia scabella; vel potius reprobandus?“ S. C. R. resp.: Negative ad primam partem, affirmative ad secundam. 17. Sept. 1822. ad 7. Dubior.

2) Ob diese Bank eine niedere Rücklehne (posttergale) haben dürfe? Gardellini wenigstens spricht von der Bank für Priester und Ministri also: „Scamno utendum omnino est cum posttergali, cooperto panno rubei vel alterius decentis coloris. Hujusmodi vero tegumentum potest esse sericum et differre debet ab altero pro laicis posita extra Presbyterium, tegendo panno serico, sed vilioris materiae“. Comment. ad Clem. § XXV. nr. 3.

3) So in Rom (in S. Stefano rotondo, in S. Gregorio, S. Nereo u. Achilleo u. a.), in Mailand (die des hl. Ambrosius in der gleichnamigen Basilika), in Ravenna (die mit Elfenbeinreliefs geschmückte des hl. Maximian), in Venedig, in Parenzo (Abbild. in den „Mittelalt. Kunstdenkm. des österreich. Kaiserstaates“, Bd. II. S. 105.), in Grado (Abbild. ebendas. Taf. XVII.). Die alten Mosaiken zeigen ebenfalls hie und da Kathedren; sie haben mit den noch vorhandenen ähnliche Form, und sind fast immer mit einem Polster oder mit reichen Teppichen bedeckt.

4) Im Westchore des Augsburger Domes befindet sich eine Kathedra mit Säulendach.

5) Wenigstens in Italien; in Deutschland scheinen allzeit einfachere Sitze im Gebrauche gewesen zu sein, während von Bänken sich nirgends ein Beispiel oder eine Spur findet.

6) Es sind solche in vielen gothischen Kirchen noch erhalten, jetzt meistens unbenützt. Von grossem Reichthum waren die 1883 wieder aufgedeckten, zum grossen Theile zerstörten, nunmehr restaurirten gothischen Steinsedilien auf der Epistelseite des Eichstädter Domes.

In der Diöcese Regensburg hat sich die steinerne romanische Kathedra von St. Emmeram, jetzt in der Vorhalle daselbst, erhalten; die Armlehnen bilden einen Halbkreis, die hohe, verstümmelte Rückwand zierten einst Säulchen, der Sitz selbst ruht auf zwei fast unkenntlich gewordenen Löwen. In der gleichen Kirche ist noch ein ganz kleines Faldistorium aus dem 15. Jahrhundert vorhanden, von Holz geschnitzt, mit Thierköpfen und Thierfüssen und zierlicher Blume als Achsenscheibe. Im Dome zu Regensburg aber befinden sich wie auf der Evangelienseite die steinernen Sitze für den Bischof und dessen Assistenten, so auf der Epistelseite die Sitze für andere Priester, beide in Nischen, die durch Säulchen getrennt sind.

Bei Stühlen für Priester und Ministri wird demnach der Künstler vor Allem darauf zu sehen haben, daß beseitiget bleibe, was an bischöfliche Sitze erinnert, besonders Armlehnen, hohe Rückseiten oder gar Baldachine. Eine an den Wangen schöngeschnitzte, mit einem geziemenden Teppiche[1]) bedeckte Bank wäre übrigens nicht bloß dem Sinne der kirchlichen Vorschriften am entsprechendsten, sondern gewiß auch ein würdiger Gegenstand kirchlicher Kunst.

3. Sind in den Kirchen Chorstühle zu fertigen, so ist für den eigentlichen Chordienst selbstverständlich die überlieferte Form von geschiedenen Sitzen, welche einfache oder doppelte Armlehnen haben, und in ihrer Einrichtung überhaupt für längere Functionen dem Betenden auch die nöthige körperliche Erleichterung bieten, beizubehalten. Für Pfarrkirchen genügt eine einfachere Form. Immer aber sollten die Chorstühle zum Sitzen und Knieen groß und praktisch sein, und zudem vor anderen in der Kirche befindlichen durch schönes, dauerhaftes Holzwerk, und künstlerische Ausführung, Schnitzereien u. dgl. sich auszeichnen; dieß um so mehr, als es den Vorschriften der Kirche weniger entspricht, fixe Chorstühle ähnlich wie den Sitz des Bischofes, die Bank des Priesters und der Ministri mit reicherem Teppichwerk u. dgl. zu schmücken[2]). Auch Baldachine, wie sie dem bischöflichen Throne eigen sind, ziemen sich nicht für Chorstühle.

Da der Chorgesang so alt wie die Kirche, so ist anzunehmen, daß auch frühe das Bedürfniß nach eigenen, beiderseits sich correspondirenden, reihenweise geordneten

---

1) Auch Ledertapeten, hergestellt aus eigens präparirtem Kalbsleder, und geziert mit eingepreßten Mustern, einfach oder in Farbe und Gold („Kirchenschmuck“, Neue Folge, 1875. Heft 5.), dienten dazu.

2) S. C. R. 6. Sept. 1834 in u. Roman.: „In choro stabili non licere (sc. „chorum adhibere paratum vulgo di damasco, seta o velluto“). Gardellini gibt als Grund an, weil das Cäremoniale solchen Schmuck des Chores in Nichts erwähne, während es für andere Stühle derselben so genau beschreibe; ferner, daß es solchen Schmuckes auch nicht bedürfe: „Sunt enim chori fixi semper ex pretiosa materia, eleganter elaborati, et nonnulli tales sunt, ut de his dici possit materiam ab opere superari, quo in casu eos ornare idem fere esset, ac aurum argento oblinire, vel plumbo aut stanno pretiosum aliquod metallum obtegere“. Selbstverständlich schließt diese Bemerkung die Anwendung von Dorsalien an den meist einfacheren Parthien der Rückwände nicht aus.

Sitzen für den gesammten zum hl. Dienste verpflichteten Clerus vorhanden war. Im Gegensatze zu den Sitzen des Presbyteriums am Altare fanden diese ihren geeignetsten Platz einander gegenüber im Unterchore[1]), manchmal im Querschiffe mit der Fronte gegen den Altar[2]). Die Bezeichnung für diese getheilten Sitzreihen war formulae, später, nämlich seit dem 11. Jahrhunderte, auch stalla. Romanische Chorstühle sind selten; sie haben noch mehr die Form von einzelnen Sitzen, daher niedere Armlehnen, und eine sie verbindende gemeinsame Rückwand[3]). Auch die frühgothischen Chorstühle zeigen noch diesen Charakter; im 14. und 15. Jahrh. aber finden jene hochragenden Werke ihren Ursprung, welche nicht bloß durch überaus kunstreiche, geist- und lebensvolle Sculpturen, sondern auch durch das Bestreben nach möglichst praktischer Einrichtung sich auszeichnen. Sie haben Bänke zum Aufklappen mit Rückstützen, eigene Lehnen auch für die Stehenden (misericordiae), und hohe Scheidewände; die gemeinsame Rücklehne neigt sich manchmal dachartig mehr oder minder vor, die Knieschemel sind breit zum Knieen, und zum Auflegen der Bücher oben wohlgetieft. Wo die Schnitzereien weniger reich hervortraten, da benützte man auch für die Rückwände oder für die Bänke Teppiche (dorsalia, bancalia). Die berühmtesten Chorstühle sind jene zu Ulm, von Jörg Syrlin dem älteren († 1491) laut Inschrift in dem Jahre 1469 bis 1474 geschnitzt[4]), dann die in der Martinskirche zu Memmingen[5]), in dem Liebfrauendome zu München, in Freising, Landshut, Moosburg u. s. f.[6]).

Auch die Diöcese Regensburg hat noch mehrere ältere Chorstühle. Dem 14. Jahrh. gehören die ziemlich einfachen, aber wohlconstruirten in der Dominikanerkirche zu Regensburg an. Sie sind durchweg mustergiltg. Einfachere finden sich zu

1) Die alte Ordnung zeigt z. B. noch S. Clemente in Rom.

2) So auf dem Baurisse für das Münster S. Gallen (a. 820).

3) Die ältesten sind wohl die freilich nur in Bruchstücken vorhandenen im Dome zu Ratzeburg (Abbild. bei Lübke „Vorschule u. s. w." Leipzig 1866. S. 177). Muster für romanische Chorstühle geben auch noch jene zu Spalato in Dalmatien („Jahrb. der k. k. Centr.-Comm." 1861. S. 249. Taf. XVII.), und die von Parenzo in Istrien („Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates" Bd. I. S. 112). Auch jene zu Loccum und Xanten haben noch ganz romanische Details.

4) Die Bildwerke daran zeigen einen durchweg großartig gefaßten Zusammenhang und geben den Beweis, wie überall dieses Streben nach Einheit, welches das Mittelalter auszeichnet, sich geltend machte. In den auf der untersten Reihe der Stühle geschnitzten Brustbildern berühmter Männer und Weisen, sowie der Sibyllen des Heidenthums, in den Brustbildern der Patriarchen und Propheten und anderer grosser Männer und Frauen des A. T. auf den Rücklehnen der höheren Sitze, und in den Apostel- und Heiligenfiguren an den Giebelfeldern erkennt man mit Recht eine Darstellung der Geschichte der ganzen Menschheit, des christlich erfaßten Verhältnisses des Heidenthums zum Christenthum, und der vermittelnden Bedeutung des Judenthums.

5) Näheres hierüber siehe bei Sighart a. a. O. S. 521, und im „Kirchenschmuck" 1861. Heft 6. S. 87.

6) Sehr beachtenswerth sind durch die Eigenthümlichkeit ihrer Ornamentik die in dem „Jahrbuche der k. k. Centr.-Comm." 1861. veröffentlichten Chorstühle zu Arbe, Zara und Trau.

Reichenbach in Maria Ort, und in vielen kleineren Kirchen; sie haben meistens hübsche, aus dem Holzgrunde herausgehobene Laubornamentik. Auch möge hier noch auf das alte gothische Stuhlwerk der jetzt restaurirten Albertuskapelle in Regensburg, dereinst die schola des Heiligen, hingewiesen sein, mit dem noch gut erhaltenen Doppelkatheder und den mit Inschriften sinnig verzierten Lehrbänken. Reiche Renaissancechorstühle finden sich in vielen Klosterkirchen, als St. Emmeram, Waldsassen, Rohr, Viehlenhofen u. s. f.

4. Daß und warum der Chor der Kirche durch Schranken (cancelli) abgeschlossen werden müsse, ist von der Erörterung der Grundlinien des Kirchenbaues her bekannt[1]). In jeder etwas grösseren Kirche sollte also der Oberchor mit dem Altare von dem Unterchore durch niedere, der ganze Chor von dem Schiffe aber durch höhere Schranken von Stein, Holz oder Eisen geschieden sein. Die Schranken des Oberchores sind niederer, da sie als Communionbank der Gläubigen zu dienen haben. Wo dieselben hiezu nicht geeignet sind, oder fehlen, sollen eigene Bänke für die hl. Communion gefertiget werden, am besten zwei, auf der Epistelseite für die Männer, auf der Evangelienseite für die Frauen. Sie sind geziemend und würdig zu arbeiten, und mit sinnreichem Schnitzwerk zu verzieren[2]). In kleineren Kirchen, wo der Oberchor fehlt, oder zu beschränkt ist, und nur Schranken vor dem Schiffe sich befinden, können auch diese niedriger sein, und als sogenannte Speisegitter benützt werden[3]). In den früheren Zeiten waren steinerne Schranken vorherrschend, die in Verbindung mit den Ambonen und später mit dem Lettner[4]) oft großartige und reichornamentirte Zwischenbauten an der Grenze des Chores bildeten. Auch metallene Schranken kamen frühe vor[5]), und aus der Zeit des romanischen wie des gothischen Styles haben noch prachtvolle Muster sich erhalten[6]). Besonders aber war es die spätere Renaissance, die in Gittern von geschmiedetem Eisen äußerst reiche und technisch vollendete Werke geschaffen. Auch Communionbänke finden sich aus dieser Zeit und selbst noch aus dem vorigen Jahrhunderte, welche durch den Reichthum der Form und durch Sinnigkeit der Verzierungen ausgezeichnet sind[7]).

---

1) Siehe oben Seite 14.

2) Instruct. supellect. lib. II. pag. 635.

3) Ornat. eccl. cap. 55. pag. 100.

4) Vgl. oben Seite 23 und 49.

5) Siehe Seite 150, Anmerk. 6.

6) Die schönsten, ältesten Muster bieten die acht gegossenen Gitterschranken der Empore im Oktogon des Aachener Münsters auch dem 9. Jahrh. (Abbild. in Bock's „Karl's des Gr. Pfalzkapelle", S. 18—22). Wohl eines der herrlichsten gothischen Gitterwerke ist jenes von Bronce, das den Chor der Marienkirche in Lübeck umgibt; es stammt aus dem Jahre 1518.

7) Im „Organ für christl. Kunst", Jahrg. 1850. Nr. 6. sind zwei ältere Communionbänke in der Kirche Brauweiler beschrieben. Dieselben haben 21 Schuh Länge und je drei Felder mit Figuren, vier mit Ornamenten. An figuralen Darstellungen finden sich dort Jesus und die Jünger in Emaus, Melchisedechs Opfer, Aaron vor dem Opferaltare, dann die Einsetzung des hlst. Altarssacramentes, das Schlachten des Osterlammes in Aegypten und der Mannaregen.

In der Diöcese Regensburg hat der Dom noch einen Theil der ehemaligen eisernen Gitter des Oberchores, die Dominikanerkirche ein prachtvolles Renaissancegitter[1]), die St. Jakobskirche in Straubing schöne spätgothische Chorgitter und sehr viele durchaus meisterhaft gearbeitete vor den einzelnen Kapellen.

Ein sehr brauchbares Muster für ein Communiongitter siehe im „Kirchenschmuck" 1863. Heft 1. Beil. 3. 4. 6. und „Neue Folge" Heft 5. Taf. 33., für Chorstühle (goth.) in Heft 22. Taf. 138. Ebenso in den „Einzelheiten" von Statz, Abth. IV, 14. und Abth. VI, 38. ein schönes Gitter mit Teppichbehängen.

5. Ueber dem Chorabschlusse an dem sogenannten Scheide- oder Triumphbogen „soll das Bildniß Christi des Gekreuzigten von der Grösse, als es die Höhe des Ortes und die Grösse der Kirche verlangt, gegen das Volk zu aufgerichtet werden, damit auch auf diese Weise die Ungebildeteren sich leichter die Wohlthat der Erlösung zur Erinnerung rufen, und wer der Hausvater dieses Ortes, und mit wem hier zu unterhandeln und zu reden sei"[2]).

B. Im Schiffe der Kirche.

§. 53.

Kirchenstühle.

1. Obgleich schon in den apostolischen Constitutionen erwähnt wird, daß die Laien beim Gottesdienste schweigend sitzen sollen[3]), so wurde solche Sitte doch nicht überall beobachtet[4]), und sind eigentliche Kirchenstühle oder Sitzbänke auch jetzt nicht in allen Kirchen gebräuchlich. Da sie jedoch bei uns allenthalben gestattet sind, so sollen wenigstens die kirchlichen Bestimmungen in Betreff derselben beachtet werden.

2. a) Die Stühle der Männer und der Frauen sollen von einander geschieden sein[5]).

---

1) Aus Anlaß der Restauration der Kirche neuestens leider entfernt, jetzt im Nationalmuseum zu München.

2) Ornat. eccles. cap. 7. pag. 12. — „Sub ipso autem capellae majoris fornicato arcu, in omni ecclesia, praesertim parochiali crucis et Christi Domini in ea affixi imago, ligno aliove genere pie decoreque expressa proponatur, apteque collocetur". Instr. fabr. cap. 11. pag. 589. Bei Neubauten wie bei Restaurationen wird diese Vorschrift gar oft nicht mehr beachtet, und manch schönes Triumphkreuz in den Winkel gestellt.

3) Const. Ap. lib. II. cap. 57. Siehe oben S. 15.

4) Optatus von Mileve (IV, 78) bezeichnet das Sitzen in der Kirche geradezu als unschicklich.

5) Der heilige Karl Borromäus, der nur für die Frauenseite Stühle gestattete, trennte die Geschlechter durch eine vom Chore bis zur Thüre mitten durch die Kirche gehende bretterne Wand, die geziemend gearbeitet, mit Thüren versehen war und für gewisse Fälle zum Theil entfernt werden konnte. Instr. fabr. cap. 24 et 25. pag. 585. — Vergl. übrigens über die Scheidung der Geschlechter das oben S. 15. Gesagte.

b) Eigene Kirchenstühle sollen den Laien nur mit ausdrücklicher Bewilligung des Kirchenvorstandes und des Bischofes oder in Folge althergebrachter Gewohnheit, doch nie als unwiderrufliches Recht oder Eigenthum gestattet werden[1]).

c) Laienstühle sollen nicht im Presbyterium stehen, sondern von dem Chore in geziemender Entfernung und nie in der nächsten Nähe eines Altares[2]).

d) Nie sollen sie so gestellt sein, daß die Gläubigen in irgend einer Weise dem allerheiligsten Sacramente den Rücken kehren müssen[3]).

e) Es sind die Kirchenstühle zu fertigen von hartem Holze und so, daß die Gläubigen auch knieend dem Gottesdienste beiwohnen können[4]).

3. Die älteren noch erhaltenen Kirchenstühle sind durchweg niedriger als die jetzt gebräuchlichen, erfordern daher weniger Raum, und bieten grössere Bequemlichkeit. Die Verzierungen daran sind einfach, nie in Ecken und Spitzen hervortretend, und an den Wangen meist nur mit flach ausgestochenem Grunde gearbeitet. Auch das Handwerk der Renaissance baute die Kirchenstühle immerhin solid und praktisch. Erst die Künstler der neueren Zeit scheinen es gänzlich vergessen zu haben, daß nicht Maaßwerk und zackiges, eckiges Ornament, sondern die Möglichkeit einer schmerzlos ruhenden Lage des Körpers im Sitzen, Knieen und Stehen auch die Sammlung und Andacht in der Kirche befördere.

4. Bei Neuanschaffungen sehe man daher vor Allem auf eine praktisch schöne Form, lasse besonders keine so schmalen, hohen, starkgeneigten, und am Vorstuhl enge angeschlossenen Knieschemel zu, wahre Marterbretter für Brust und Unterleib, halte Verzierungen ferne, welche aus dem Baue solcher Stühle nicht wie von selbst sich ergeben und daher eben so unschön als unpraktisch sind, und ziehe allem Unnöthigen immer solides Material vor[5]). Muster von Kirchenbänken siehe im „Organ für christl. Kunst" Jahrg. 1855. Nr. 6. und im „Kirchenschmuck" 1864. Heft 3. Beil. 3. und 4. und „Neue Folge" Heft 5. Taf. 32.

---

1) S. C. E. 8. Maji 1693. in u. Narniens. Terrae Carbii etc. — Derartige Stühle können von den Inhabern wohl geziert werden, und zwar auch mit Inschriften oder Wappen, dürfen aber Nichts mit bischöflichen Stühlen gemein haben, auch nicht auf Stufen erhöht stehen. So die S. C. R. in verschiedenen Entscheidungen.

2) Instr. fabr. cap. 25. pag. 585. — Cf. Caerem. Ep. lib. I. cap. 13. nr. 13. — Auch die Provincialsyn. von Köln und Prag (1860) schärfen diese zu allen Zeiten in der Kirche wiederholten und vom frühesten christlichen Alterthum her beachteten Vorschriften neuerdings ein.

3) Instr. fabr. cap. 25. pag. 586.

4) Conc. Prag. 1860. cap. VI.

5) Vgl. Reichensperger „Fingerzeige" S. 62: „Was die Form der Kniebänke anbelangt, so ist vor Allem auf den Zweck zu achten, welchem sie dienen sollen; sie dürfen keinem Style und keinem Schmucke zulieb unbequem werden. Von dem Satze ausgehend, daß alles Gothische Spitzbogen, alles Romanische Rundbogen zur Schau tragen müsse, hat man auch vielfach die Kirchenbänke demgemäß stylisirt, und sie dann ebenso häßlich als unzweckmäßig gemacht. Die

§. 54.

Beichtstühle.

1. Beichtstühle sind Richterstühle der göttlichen Barmherzigkeit, die Zufluchtsstätte der Sünder. Diese ihre Bedeutung spricht sich in den kirchlichen Bestimmungen aus, und sollte ebenso durch die Kunst in Form und Zier zur Darstellung gelangen.

2. Die kirchlichen Vorschriften sind folgende:

a) „Die Beichtstühle müssen an einem offenen, im Angesichte der Gemeinde liegenden und passenden Orte der Kirche (des Schiffes) angebracht sein" [1]).

b) Sie sollen im Rücken und an den Seiten und von oben geschlossen, und vorne mit einer niederen, wohlverschließbaren Thüre versehen sein [2]).

c) „Die Basis des Beichtstuhls, wo die Füsse des Priesters wie des Pönitenten ruhen, soll vom Boden der Kirche beiläufig einen halben Schuh erhöht sein" [3]).

d) Zwischen dem Beichtvater und dem Pönitenten soll eine Oeffnung angebracht sein in Form eines Fensters, das durch zwei Säulchen in drei gleiche Räume getheilt, auf Seite des Pönitenten mit durchlöchertem Eisenblech, auf Seite des Beichtvaters mit einem feinen tüllartigen Zeuge geschlossen ist [4]). Vorhänge auch über der Thüre, oder gar Glasverschluß anzubringen, ist für gewöhnliche Beichtstühle weder vorgeschrieben noch zu empfehlen.

e) Die Beichtstühle sollen bequem sein. Der Sitz des Priesters sei nicht zu hoch und zu tief, das Brettchen zum Aufstützen des Ellenbogens nach Bedürfniß höher und niedriger zu stellen, der Raum vor den Füssen nicht beengt; ebenso soll der Knieschemel für den Pönitenten bequem und groß genug sein [5]).

Hauptsache ist gutes, unbeschmiertes Eichenholz, tüchtige Arbeit, die sich überall als solche erkennen läßt, und endlich, falls man ein Uebriges thun kann und will, Blattwerk oder sogenannte Panneelverzierungen auf die nach den Schiffen hingekehrten Wangen, welche oben in eine heraldische Lilie, ein ineinander gerolltes Blatt oder ein ähnliches Ornament, ja aber nicht in eine Kreuzblume, die hier ganz unpassend ist, auslaufen möge".

1) Rit. Rom. de Sacram. Poenitent. — Const. Dioec. Ratisb. P. I. cap. 4. nr. 2 et 3. — So eine Reihe der ältesten wie neueren Concilien. Vergl. Conc. Trevir. a. 1227. Hartzh. t. III. pag. 528. C. Monaster. a. 1279. H. t. III. pag. 648. C. Eystetten. a. 1447. H. t. V. pag. 368. u. s. f. Wenn daher geglaubt worden, daß der Ort für die Beichtstühle früherhin regelmäßig hinter dem Altare gewesen, und daß darum auf der Rückseite vieler älterer Altäre Bilder des Gerichts u. dergl. gemalt worden, so beruht diese Annahme auf einer Verwechslung unkirchlicher Abweichung mit der eigentlichen Regel.

2) Ornat. eccles. cap. 79. pag. 135—137. — Instr. fabr. cap. 23. pag. 583—585.

3) Ibid. l. c.

4) Ibid. l. c. — Vergl. Rit. Rom. l. c.

5) Conc. Prov. Prag. 1860. l. c. — Bis in's Kleinste handeln besonders die Acten der Mailänder Concilien und die ihnen folgenden späteren kirchlichen Vorschriften anderer Diöcesen über die zweckmässige Anfertigung der Beichtstühle.

f) Auf Seite des Pönitenten sei irgend ein erbauendes Bild des Gekreuzigten, des guten Hirten u. dgl. aufgehängt, auf Seite des Priesters die Tabelle der Reservaten[1]).

g) Es seien aber so viele Beichtstühle in der Kirche, als Priester bei zahlreicherem Concurse der Gläubigen Beicht zu hören pflegen. Für Nothfälle können auch bewegliche, einfachere, jedoch immer mit Thürchen und Gitter versehene Stühle gebraucht werden[2]).

3. Daß in der ältesten christlichen Zeit die Beichtstühle von den jetzt gebräuchlichen verschieden, d. h. einfache, offene Sitze für den Priester gewesen, geht nicht bloß aus dem älteren Ritus der hl. Beicht und der mit der Lossprechung verbundenen Handauflegung auf das Haupt des Büssers, sondern auch daraus hervor, daß in einigen Katakomben[3]) noch bis jetzt sich solche Sitze von Stein erhalten haben, welche nicht ohne Grund als eigentliche Beichtstühle angesehen werden. Sie haben nämlich die Form schlichter Kathedren, welche aber an den Seitenwänden kleiner, kapellenartiger Räume sich befinden, oder auch in den eigentlichen Oratorien, jedoch gleichfalls vom Altare entfernt und an der Seite, so daß sie nicht für den celebrirenden Bischof, wohl aber für den Unterricht von Katechumenen und die Spendung des heiligen Sacramentes der Busse gedient haben mochten[4]). In den Basiliken standen Sitze für beichthörende Priester auch innerhalb der Cancellen, die Beichtenden, namentlich die Frauen, knieten außer denselben[5]). Im Mittelalter und bis in's 16. Jahrh. blieb dieselbe Ordnung. Einfache Sitze dienten dem Priester zur Anhörung der Beichte der Büsser, welche vor ihm oder zur Seite knieten, wie das aus manchen bildlichen Darstellungen des Bußsacramentes aus dieser Zeit hervorgeht[6]). Diese Stühle zeigen keinerlei Aufbau oder Gitterwerk an den Seiten, und haben höchstens eine Rücklehne[7]).

---

1) Const. Dioec. Ratisb. l. c.

2) Ornat. eccles. cap. 79. pag. 137. — Conc. Prov. Prag. l. c.

3) So besonders in den Katakomben der heil. Agnes, welche weniger als andere den Veränderungen im Laufe der Jahrhunderte unterworfen gewesen.

4) Den Beweis hiefür siehe bei P. Marchi (I Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del Cristianesimo, Roma 1844. p. 186. 190.), oder hienach bei Gaume a. a. O. Bd. IV. S. 163 ff. Die Ansichts Cavedoni's, es seien dieses Stühle für Diakonissen gewesen, scheint schon wegen der kathedraähnlichen Form mehrerer solcher Sitze weniger begründet zu sein.

5) Vergl. Binterim, „Denkwürdigkeiten", Bd. V. Thl. 2. S. 231.

6) Wohl zu den ältesten und interessantesten gehören die oben (S. 132) erwähnten Steinfiguren der alten Kapelle zu Regensburg. Der die Beichte hörende Priester, ein Canonicus, sitzt auf einem niederen Stuhle und verhüllt gegen den Pönitenten das Gesicht mit einem Tuche, dieser kniet mit gefalteten Händen und demüthig auf einem Fußbrette.

7) Es ist immerhin beachtenswerth, daß noch jetzt in St. Peter zu Rom der Großpönitentiar während der Charwoche das heil. Sacrament der Busse sitzend auf einem Stuhle verwaltet, der ganz die Form einer Kathedra hat. — Mittelalterliche Beichtstühle sind wohl sehr selten; jene drei im Dome zu Halberstadt vor einiger Zeit wieder aufgefundenen gothischen Sitze mit Arm- und Rücklehnen, von Holz, und in Farben gefaßt, sind solche ältere Beichtstühle.

Sie standen entweder in der Nähe des Altares, hie und da auch hinter demselben, oder an den Cancellen des Chores oder der Seitenkapellen[1]), oder in eigenen, ausschließlich hiezu bestimmten kleineren Räumen, die Beichtkammern oder Beichtzellen (oratoria, confessiones, cellulae) hießen, und für die spätere Form der Beichtstühle maßgebend sein konnten[2]). Allmählig ließen auch manche Unzukömmlichkeiten bei Spendung des heiligen Sacramentes die bisher gebräuchlichen ganz offenen Sitze als weniger geeignet erscheinen, so daß an die Herstellung von Beichtstühlen gedacht werden mußte, welche den Priester und Pönitenten in entsprechender Weise schieden. Man umgab in Form einer kleinen Zelle den Sitz des Priesters mit Wänden und Sprachgittern zur Seite, und schmückte auch sonst dieses neue, grössere Geräthe der Kirche mit einfacher, sinniger Zier. Die kirchliche Gesetzgebung im sechzehnten Jahrhunderte sorgte für die allgemeine Verbreitung. So entstanden jene oft sehr umfangreichen und kunstvoll geschnitzten Beichtstühle, welche sich noch allenthalben in den Kirchen finden[3]).

4. Es wäre sehr gut, die Beichtstühle schon beim Kirchenbaue zu berücksichtigen, und sie z. B. etwas in die Wand einzulassen, oder, falls die Strebepfeiler in die Kirche hereingezogen sind, sie in den hiedurch entstehenden Zwischenraum zu setzen. Man hüte sich bei der Anfertigung neuer Beichtstühle besonders vor dem Bestreben,

1) Auch der hl. Karl Borromäus verordnet noch, daß in Kirchen, in welchen Seitenkapellen sich befinden, der Sitz des Beichtvaters innerhalb der abschließenden Gitter der Kapelle stehe, der Schemel für den Büssenden aber außerhalb des Gitters. Instr. fabr. cap. 23. pag. 585.

2) Die grossen, fast cabinetähnlichen Beichtstühle zu St. Peter in Rom erinnern unwillkürlich an diese älteren Beichtzellen; sie sind so eingerichtet, daß der Priester in freien Stunden auch mit Anderem sich beschäftigen kann, und werden dann nach vorne mit Vorhängen geschlossen.

3) Besonders reiche und mit Heiligenstatuen oder sonstigen allegorischen Figuren und Symbolen geschmückte, oft über zwanzig Fuß hohe Beichtstühle besitzen die Kirchen Belgiens. — Auch noch aus späterer Zeit finden sich in manchen Kirchen an Beichtstühlen recht sinnige Verzierungen. Siehe „Organ für christliche Kunst", Jahrg. I. Nr. 6., eine Beschreibung solcher Beichtstühle aus der Zeit von 1722—1731. Es sind dieses drei Beichtstühle zu Brauweiler, an deren Eingängen je zwei Engel angebracht sind. Diese sechs Engel mit ihren Emblemen geben ein zusammenhängendes Bild des Rechtfertigungsprocesses. Der erste Engel tritt ernsten Blicks auf den Kopf einer Schlange; der zweite sieht getrost auf das Kreuz, in der Hand den Rosenkranz; der dritte, in sich gekehrt mit über der Brust gekreuzten Armen, tritt auf eine Maske; der vierte hält in der Rechten die Grabschaufel, in der Linken den Todtenkopf; der fünfte schwingt weinend die Geissel über die Schulter; der sechste, die Hände faltend und froh zum Himmel blickend, trägt eine Schnur mit zwei Fischen, Bildern des Fastens, oder der durch die Busse und Beicht aus dem Abgrunde herausgeholten Menschenseelen. — Beichtstühle von Stein sind unseres Wissens äußerst selten, weil in nördlichen Gegenden auch weniger praktisch. Es besitzt solche von Marmor die im 17. Jahrhundert neu gebaute Klosterkirche der Benedictiner in Weltenburg, Diöcese Regensburg.

ihnen, meist auf Kosten der Solidität und Bequemlichkeit, irgend eine besonders ausgezeichnete oder mit Fialen und Kreuzblumen u. dergl. überladene Form zu geben, anderseits aber auch vor jener gar so platten und nichtssagenden Behandlung derselben, wie sie der nächste beste Schreiner üben kann. Auch hier nehme man besonders festes, gutes Holz, und zwar ohne es mit irgend einer Oelfarbe u. dergl. anzustreichen. Muster von Beichtstühlen siehe im „Kirchenschmuck" Jahrg. 1863. Heft 3. Beil. 3. und 4. (gothischen Styles); und 1864. Heft 1. Beil. 3. (romanischen Styles) und „Neue Folge" Heft 5. Taf. 33., Heft 16. Taf. 99. 100. (goth.); dann in den „Goth. Einzelheiten" von Statz, Abth. IV. 11. 12.

§ 55.

Kanzel.

1. Die Kanzel (cancelli, suggestus, ambo, pulpitum) ist der Ort, von wo aus das Wort des Lebens verkündet, das Reich der Finsterniß und des Todes in den Herzen der Menschen am wirksamsten angegriffen und zerstört, das Reich der Wahrheit und der Liebe Christi in ihnen begründet und befestiget wird.

2. Es gelten hinsichtlich derselben folgende kirchliche Bestimmungen:

a) Wenigstens jede Pfarrkirche soll ihre in geziemender Form und mit passender Zier gearbeitete Kanzel haben[1]).

b) Der Platz für die Kanzel ist die Evangelienseite, nur ausnahmsweise die Epistelseite[2]).

c) Wie schon ihr Name anzeigt, und der Zusammenhang der Predigt mit dem heiligen Opfer, sowie die Rücksicht, daß bei Anhörung der Predigt das Volk dem Hochaltare nicht den Rücken kehren soll, es verlangt, soll die Kanzel nicht zu weit vom Altare entfernt liegen[3]), aber auch nicht zunächst dem Altare.

---

1) Instr. fabr. cap. 22. pag. 583.

2) Auch das Conc. Prag. 1860. cap. VI. widerholt diese Vorschrift, und bestimmt sogar, daß Kanzeln, welche früher auf der Epistelseite angebracht worden, bei sich ergebenden Gelegenheiten auf die Evangelienseite zu transferiren wären. — Ausnahmen von dieser in der Tradition begründeten Regel können eintreten: bei Kathedralkirchen, welche die Kathedra auf der Evangelienseite haben, und in denen also der Bischof von seinem Sitze aus den Prediger nicht sehen und hören könnte; in Kirchen, deren Oratorien auf der Evangelienseite angelegt sind; auch in jenen Kirchen, in welchen ein passender Aufgang zur Kanzel von der Sacristei aus angebracht werden will, die eben öfters die Südseite einnimmt.

3) „Ab Altari majori, ut pro ecclesiae ratione fieri decore potest, non longe admodum sint (sc. cum ambones tum suggestus), quo sacerdoti, ut decretum est, intra Missarum solemnia concionanti commodiori usui esse queant." Instr. fabr. l. c.

d) Das **Material** sei festes und getäfeltes Holz, wenn nicht kostbarere Stoffe verwendet werden können, die Form übereinstimmend mit dem Baustyle der Kirche[1]).

e) Auch **Pulte** (pulpita, legilia, lectorilia) zu verschiedenen kirchlichen Functionen sowohl im Chore als außer dem Chore sollen in genügender Zahl vorhanden sein.

f) Es ist geziemend, daß sowohl Kanzel als Pult bei festlichen Gelegenheiten mit seidenen Tüchern in entsprechender Farbe **geschmückt** werden[2]). Die Bekleidungen für die Kanzel sollen so groß sein, daß diese ringsum verhüllt werden könne[3]).

3. Wie so Vieles in Bau und Einrichtung, konnte auch der Lehrstuhl der Synagoge (ducan, bima — βῆμα) unmittelbar als Ambo in der **altchristlichen Kirche** beibehalten werden[4]), und zur feierlichen Lesung der heiligen Schriften, und zur Verkündung des göttlichen Wortes dienen. Es wurde nämlich gegen das Schiff der Kirche zu eine je nach Bedürfniß grössere oder kleinere Bühne aufgestellt, welche auf einem Unterbaue ruhte, und zu welcher links und rechts Stufen emporführten. Die Fronte des Ganzen verdeckte die Treppen, und erhielt so gewöhnlich die Form eines Trapezes, aus welchem nur der Ambo selbst entweder halbrund oder mehrseitig in der Mitte hervortrat. Auf diesem Ambo sang von dem darauf befindlichen Pulte der Diakon das Evangelium, der Subdiakon, etwas tiefer sich stellend und gegen den Altar gewendet, die Epistel, noch tiefer der Lector die Lectionen; nicht selten benützte ihn aber auch der Bischof, wenn er von seiner Kathedra aus nicht hinreichend verstanden werden konnte, zur Predigt. Solche einzelnstehende Ambonen fanden sich anfangs wohl häufig in den christlichen Kirchen des Occidents wie im Orient; in grösseren Basiliken waren aber mehrere Ambonen[5]), meist zwei, seltener drei, mit den

---

1) Conc. Prag. a. 1860. l. c.

2) Caerem. Ep. lib. I. cap. 12. nr. 18: „Pulpitum, ubi sermo haberit solet, consentaneum est, **pannis sericis** ejusdem coloris, cujus sunt cetera paramenta, exornari." Am Gründonnerstag bleibt sie ohne allen Schmuck. S. C. R. 14. Jun. 1845. in u. Cadicen. — Das legile für die Lectionen, Prophetien u. dgl. bleibt unbekleidet (Caerem. Ep. lib. II. cap. 5. nr. 5.; cap. 14. nr. 6.), jenes zur Absingung von Evangelien, z. B. auch bei der Fußwaschung am Gründonnerstag, des Exultet am Charsamstag, ist geschmückt mit seidenen und goldgestickten Tüchern (Caerem. Ep. lib. II. cap. 8. nr. 45.; cap. 24. nr. 4.; cap. 27. nr. 1.).

3) Instr. supell. lib. II. pag. 631.

4) Vergl. Haneberg, die relig. Alterthümer der Bibel, München, 1869. S. 353.

5) Zwei sehr alte Ambonen, mit einzelnen aus heidnischen Bauwerken entnommenen Theilen, befinden sich in St. Lorenz außer den Mauern zu Rom; einer aus dem 6. Jahrh. im **Dome zu Ravenna**. — Auch die **Sophieenkirche** in Constantinopel besaß ihren Ambo, der in der Mitte stand, eine Decke von geschmolzenem Golde, und darüber ein hundert Pfund schweres Kreuz gleichfalls vom reinsten Golde hatte. Paul Silentiarius (siehe oben Seite 151) widmete seiner Beschreibung ein eigenes Gedicht von 304 Hexametern wie jener der Kirche selbst. (Ed. Migne, Script. gr. tom. 86.)

Chorschranken baulich verbunden [1]). Auf dem zur rechten Seite wurde das Evangelium gesungen, auf jenem zur linken, der zugleich etwas niedriger und einfacher war, die Epistel. Hinsichtlich des Materials und ihrer künstlerischen Ausstattung waren die Ambonen von Stein, besonders Marmor, mit Mosaik belegt, oder auch von Holz, und mit vergoldeten, figurirten Silbertafeln, mit Elfenbein, oder edleren Steinen geschmückt, und bei minder reicher Zier an Festen auch mit kostbaren Webereien und Stickereien bekleidet. Aus diesen mit den Cancellen in Verbindung stehenden Ambonen entwickelten sich in der romanischen und gothischen Zeit jene architektonisch und plastisch oft überaus reichen Zwischenbauten an der Grenzscheide des Chores und Schiffes [2]), welche nicht allein zur feierlichen Lesung und Predigt (Lectorien, Lettner), sondern späterhin auch für Orgel und Gesang den erforderlichen Platz boten (Odeen, Doxalien). Solche Lettner mit zwei Ambonen, oder auch mit einem in der Mitte, kommen noch bis in's 16. Jahrh. herein vor [3]). — Daneben blieben aber fort und fort auch jene Ambonen im Brauche, welche selbstständig angelegt waren, und offenbar unseren jetzigen Kanzeln zum Vorbilde gedient haben. Sie erhielten nun entweder runde oder kleeblattartige Form, waren von Holz oder Stein gebaut, und standen auf Säulen in der Mitte des Querschiffes, oder an einem Pfeiler desselben, oder auch am Triumphbogen. Das Pult dieser Ambonen hatte mit symbolischer Beziehung auf den hl. Evangelisten Johannes meist die Form eines Adlers mit auseinandergelegten Flügeln [4]). In der gothischen Zeit, und zumal seit der Verbreitung des Ordens der

---

1) Siehe oben Seite 23. — Solche, wenn auch nicht die ursprünglichen, Ambonen haben St. Clemens, St. Maria in Cosmedin, und St. Nereus und Achilleus in Rom. In St. Clemens ist neben dem Ambo für die Epistel ein anderes Marmorpult für den Lector angebracht. — Im Oratorium der Katakombe des hl. Alexander sollen sich zwei dem 7. Jahrh. angehörige Ambonen befinden. (Vergl. W. Molitor, „Rom". Regensburg, Pustet 1870. S. 250.)

2) Siehe oben Seite 49 und 79.

3) In Deutschland gehören zu den ältesten noch erhaltenen Lettnern der spätromanische in Maulbronn, und der im Dome zu Naumburg vor dem östlichen Chore, während jener im Westchore frühgothisch ist; spätgothische Lettner haben die Dome zu Halberstadt (1510), Münster u. A. — Der hl. Karl Borromäus empfiehlt noch für grössere und Kathedralkirchen die Anlegung von Ambonen an den Cancellen des Chores. (Instr. fabr. cap. 22. pag. 583.)

4) Berühmt ist der Ambo im Münster zu Aachen, inschriftlich ein Geschenk des Kaisers Heinrich des Heiligen. Er ist kleeblattartig angelegt, von Holz, mit getriebenen Silbertafeln, mit Elfenbeinreliefs, Email und edlen Steinen verziert. Seine ursprüngliche Stellung ist nicht mehr zu ermitteln. (Siehe Bock, „Karls des Gr. Pfalzkapelle", Thl. 1. S. 72—82.) Von ähnlichem Grundrisse und auf 6 Säulen ruhend ist die schöne marmorne romanische Kanzel zu Grado mit etwas späterem gleichfalls auf Säulen gestellten, kuppelförmigen Dache. („Mittelalt. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates", Thl. I. S. 118. Taf. XVIII.) Ein prächtiger Bau auf 6 Säulen ist auch die Marmorkanzel zu Spalato, darauf noch der alte Pultadler. („Jahrb. der k. k. Centr.-Commiss." 1861. S. 246 u. 247 die Abbild.) Die aus späterer Zeit stammende, aber durchaus den alten Charakter zeigende Kanzel im Dome zu Trau, hat

Prediger und der Minoriten, in deren Kirchen die Zwecke der Predigt überhaupt in ganz besonderer Weise Berücksichtigung fanden, traten die selbstständigen Kanzelbauten immer häufiger auf[1]) und waren in Mitte der Zuhörer meistens an einem Pfeiler des Mittelschiffes angebracht[2]). Sie wurden vom Fusse der tragenden Säule auf in schöner Uebereinstimmung aller Theile polygon gestaltet, mit Sculpturen reichlich geschmückt, und behufs kräftigerer Verbreitung des Schalles mit einem weitvortretenden, oft nicht minder reich ausgestatteten Dache oder Baldachin versehen. Die schönsten der noch vorhandenen Kanzeln stammen aus der späteren Zeit dieses Styles[3]). Die Kanzeln der Renaissancezeit zeichnen sich durch ihren grösseren Umfang, praktische Einrichtung, sowie durch die Reichhaltigkeit ihrer figuralen und allegorischen Verzierungen, aber leider fast immer auch durch Formlosigkeit aus; der Unterbau fällt ganz hinweg, und nur selten ist es noch eine Console oder ein vorkragender Stein, der die Befestigung der Kanzel an Pfeiler oder Wand in Etwas erkennen und fühlen läßt.

Im Dome zu Regensburg ist die Kanzel von Stein aus dem Jahre 1482, von schöner Construction und mit reicher Maaßwerkverzierung, doch ohne figurale Darstellungen; der Kanzeldeckel von Holz ist neu. Noch ist zu nennen die steinerne gothische Kanzel zu Ammenthal bei Amberg und eine kleinere von Holz mit einfachen Ornamenten auf tieferschraffirtem Grunde zu Kager in der Nähe von Regensburg (jetzt im Diöcesan-Museum). Die Kanzel von Naabburg (1526) zeigt bereits Renaissanceformen.

4. Dreierlei ist es, was bei den neuesten Kanzeln fast überall zu tadeln kömmt: Sie sind verhältnißmäßig viel zu klein; sie haben so schmales Handbrett, daß es

---

8 Säulen. („Jahrb." 1861. S. 211. Taf. XIII.) Abweichend von dieser Rundform sind die romanische Kanzel in Wechselburg, mit sehr edel gehaltenen spätromanischen Steinsculpturen Otte a. a. O. S. 296), und jene in St. Ambros zu Mailand, mit einigen aus altchristlicher Zeit stammenden Theilen („Mittelalt. Kunstd. u. s. f." Thl. I. S. 26. Taf. IV.), von länglicht quadrater Anlage, zugleich beide öfter umgestellt und verändert.

1) Doch bediente man sich vielfach auch beweglicher Kanzeln aus Holz, die nach Erforderniß an verschiedenen Orten aufgestellt werden konnten.

2) Nunmehr war auch darauf zu achten, daß, wie der Prediger, so das Volk gegen das grelle Licht der Fenster geschützt sei, und erhielten daher die Glasgemälde auf der Südseite der Kirchen noch eine besondere Bedeutung.

3) So z. B. die Kanzel zu St. Stephan in Wien, 1430 von Meister Pilgram gefertiget, zu St. Martin in Landshut, jene zu Freiberg im Erzgebirge (1470), jene zu Ulm, Stuttgart, Herrenberg, Freiburg, Basel, Straßburg (1486), zu Dettelbach bei Würzburg angeblich von Riemenschneider u. A. Auch Pulte, sowohl auf Kanzeln, als auch selbstständige, meist in Form von Adlern, mit architektonischem Unterbaue, aus Bronce gegossen oder in Holz geschnitzt, haben sich noch erhalten, wie z. B. das Adlerpult im Münster zu Aachen (Otte a. a. O. Seite 302), ein anderes zu St. Severin in Köln (Bock, „das hl. Köln", Taf. 42. Fig. 119), und ein besonders kunstreich von Jörg Syrlin 1458 geschnitztes zu Ulm (Otte a. a. O. Bd. 2. Seite 657.)

unmöglich ist, die Hände geziemend und ganz aufruhen zu lassen, oder Biret und Buch mit Sicherheit hinzulegen; endlich entbehren sie um der blossen Raumersparniß willen des in praktischer und ästhetischer Beziehung nothwendigen Unterbaues[1]). Möchte bei Herstellung neuer Kanzeln hierauf mehr Bedacht genommen werden! Muster für Kanzeln außer den oben angeführten siehe in den „Gothischen Entwürfen" von Statz, Heft 3. Bl. 8., Heft 4. Bl. 1. u. s. w., in den „Einzelnheiten" Abth. IV, 15—18.; im „Kirchenschmuck" 1859. Heft 4. Beil. 2. und Heft 5. Beil. 1., dann 1867. Heft 2. Beil. 4. 5. und 1868. Heft 2. Beil. 2—6. (Niedere goth. Kanzel).

§ 56.

Taufstein.

1. Die kirchliche Anschauung denkt bei dem Taufsteine (baptisterium, fons baptismi, piscina) an die Stätte der Taufe Jesu Christi und des Wassers des Jordan, in welches er hinabstieg, um durch seine Taufe die Materie des Sacramentes zu heiligen; oder an jenen von fünf Hallen umgebenen Schwemmteich, in dessen Wassern, vom Engel bewegt, die Kranken Heilung fanden, woselbst Jesus den achtunddreißigjährigen Kranken gesund machte, und wohl auch die Lämmer für das Opfer gereiniget wurden; oder an die Rettung Noahs aus der Sündfluth, oder an das rothe Meer, durch das die Israeliten ziehen mußten, und andere Vorbilder der heiligen Taufe im alten Testamente.

2. Die kirchlichen Bestimmungen hinsichtlich des Taufsteines sind folgende:

a) Derselbe hat seinen Ort, wenn nicht in einer eigenen nächst der Kirche gelegenen Taufkapelle, in der Kirche selbst, jedoch nicht im Schiffe derselben, sondern

---

1) Es möge hier stehen, was Reichensperger in seinen „Fingerzeigen" S. 58. über die Anfertigung neuer Kanzeln sagt: „Um hinsichtlich der Form bei Anfertigung der Kanzeln nicht in geschmacklose Willkür zu gerathen, wie solches z. B. bei den weltberühmten belgischen Kanzeln, überhaupt fast allen aus den letzten zwei Jahrhunderten der Fall ist, befolge man das streng geometrische Constructionssystem der alten Steinmetzen, welche meist das Achteck zu Grunde legten. Es ist unpassend, die Kanzeln nach Art der Schwalbennester an die Wand zu hängen; am geeignetsten ist es wohl, wenn sie in verschiedenen, sich auseinander entwickelnden Polygonen kelchartig vom Fußboden aufsteigen, und oben mit Feldern umgeben sind. Je nach den Mitteln, welche man zu verwenden hat, können auch namentlich in den eben gedachten Feldern figürliche Darstellungen angebracht werden, wie z. B. die Evangelisten oder die Kirchenlehrer, am Fußgestell ein Löwe oder ein sonstiges Ungethüm, die Macht des göttlichen Wortes über die Dämonen, das Böse symbolisirend, so jedoch, daß stets eine gewisse Beziehung zu dem kirchlichen Lehramte durchblickt. Willkürliche Allegorien und Phantasiestücke sind hier am wenigsten angebracht. Die Schalldeckel über den Kanzeln machen sich in der Regel viel zu breit; . . . eine der Grundform entsprechende mit einem Kranze verzierte Bedachung möchte wohl am angemessensten sein."

in der Nähe des Hauptportales auf der Evangelienseite. Auch soll er nicht so nahe an der Wand stehen, daß der Priester, die Ministri, die Pathen und die übrigen Zeugen bei der hl. Handlung nur unbequem Platz finden[1]).

b) Die Form sei eine geziemende, rund oder polygon, jedoch so, daß auch die Ecken regelmäßig in einem Kreise liegen. Die Form des Achteckes scheint die geeignetste[2]).

c) Der Taufstein sei von einer Materie, welche solid und gut wasserhältig ist, wo möglich aus einem einzigen, festen und durchaus nicht porösen Steine gehauen. Ist ein solcher nicht zu haben, so soll der Stein inwendig mit Blei, Zinn oder Kupfer ausgelegt, oder ein eigentliches Gefäß in denselben eingepaßt werden, das man herausnehmen könne[3]).

d) Er soll außer dem Gebrauche beständig geschlossen und wohlverwahrt sein. Darum liege über seinem Rande ein Deckel von Eisen oder Holz mit daran befindlichen Riegeln und Schlössern[4]).

e) Zur Zier erhebe sich über diesem Deckel eine andere Bedachung nach Art einer Pyramide, rund oder polygon nach der Grundform des Taufsteines selbst, aus schönem und wohlgearbeitetem Holze, mit Schnitzwerk und Bildern, oder wenigstens mit Malerei geschmückt, z. B. mit dem Bilde der Taufe Christi durch Johannes; in vermöglicheren Kirchen sei der Taufstein verhüllt mit einem Konopeum von weißer Seide[5]).

---

1) „Proprius baptismi administrandi locus est ecclesia, in qua sit fons baptismalis, vel certe baptisterium prope ecclesiam"; „baptisterium sit decenti loco". Rit. Rom. de Sacr. Bapt. — „Intus ad ostium majus et a latere, ubi Evangelium legitur." Instr. fabr. lib. I. cap. 19. de situ et forma baptisterii more Romano. — Conc. Prov. Prag. a. 1860. cap. VI.

2) „Sit forma decenti". Rit. Rom. — Ornat. eccles. cap. 35. pag. 58. — Ueber das Achteck der Taufkapellen siehe oben Seite 30. Auch der hl. Karl Borromäus a. a. O. bemerkt: „Illa vero forma accommodatior et decentior, quae octanguli similitudinem exhibet".

3) „Sit materia solida, et quae aquam bene contineat". Rit. Rom. — Ornat. eccl. l. c. pag. 57. — Auch ältere kirchliche Bestimmungen besagen dasselbe. So die Can. Reginonis a. 899: „An habeat fontes lapideos vel aliud vas ad hoc, sc. baptismum, praeparatum, in quo nihil aliud fiat". Hartzh. t. II. pag. 440. — „Unusquisque fontes habeat, et si non potest habere lapideos, habeat aliud vas ad hoc praeparatum, in quo nihil aliud fiat". Ratherii Veronens. Episcopi Synodica ad Presbyt. saec. XI. Hartzh. t. III. pag. 7. u. A.

4) „Sit sera et clave munitum, atque ita obseratum ut pulvis vel aliae sordes intro non penetrent". Rit. Rom. — Cf. Ornat. eccles. l. c. Uebrigens wiederholen alle Synodalstatuten und Ritualien: „fons sub operculo et sera firmiter conservetur", oder „fontes sub operculo competenti" u. dergl.

5) „Sit decenter ornatum", „in eoque, ubi commode fieri potest, depingatur imago sancti Joannis Christum baptizantis". Rit. Rom. — Ornat. eccles. l. c. pag. 58. seq.: „Super hanc (sc. tabulam seu januam) erigatur aliud cooperculum ...... ex ligno

f) Der Fuß des Taufsteines soll eine oder zwei Stufen erhöht stehen[1]).

g) Der Taufstein sei umgeben mit Cancellen, jedoch in solchem Umfange, daß sie den Priester mit den bei der Taufe nothwendigen Personen bequem fassen[2]).

h) Neben dem Taufsteine soll ein Sacrarium angebracht werden, um das gebrauchte Taufwasser hineinzuschütten[3]).

i) Es sei ein Gefäß oder ein Löffel aus Silber oder einem anderen Metalle vorhanden, wohlgearbeitet und rein erhalten, um damit das Wasser über das Haupt zu gießen, und diene zu keinem anderen Gebrauche; ingleichen eine Schüssel oder ein Becken (bacile), um das vom Haupte fließende Wasser aufzunehmen, wenn dieses nicht sogleich in das eigentliche Sacrárium abfällt[4]), und ein Becken zur Handwaschung[5]). Auch ein eigenes Gefäß für die Aufbewahrung des zur heiligen Taufe geweihten Salzes von anständigem Metalle und mit einem Deckel verschließbar soll vorhanden sein. Zur Aufbewahrung dieser für die Taufe nothwendigen Gegenstände sowie der hl. Oele sollte ein kleines Armarium in der Wand nahe dem Taufsteine angebracht werden[6]).

k) Taufstein und Taufwasser sind allezeit sorgfältig rein zu halten, und wäre dieses Sache des Priesters selbst[7]).

3. Die Piscinen in den Baptisterien der altchristlichen Zeit[8]) waren meistens eigentliche Taufbrunnen, d. h. Bassins, welche das lebendige Wasser irgend

---

pulchro ..... aut certe decenter picto ..... et conopeo seu tentorio serico albi vel rubri coloris velato".

1) Ornat. eccles. l. c. — Bei dieser oft wiederkehrenden Bestimmung hatte man wohl auch das Wort des Herrn im Auge, das besonders bei der Taufe in Erfüllung geht: „Wenn ich aber erhöht sein werde, werde ich Alles an mich ziehen", während in der älteren christlichen Zeit und noch in den Acten des heiligen Karl Borromäus man bei der Taufe zunächst an die Begräbniß mit Christus (Rom. IV. 4.) dachte. „Situs baptisterii ita profundus, ut a capellae pavimento descendatur tribus saltem gradibus, hocque descensu et aliquantula profunditate aliquam sepulchri similitudinem exhibeat". Instr. fabr. l. c.

2) „Cancellis circumseptum". Rit. Rom. So bezeichnen auch der hl. Karl Borromäus, der Ornat. eccl., und viele Provincial- und Diöcesansynoden diese Gitter als nothwendig oder geziemend.

3) „In ecclesiae vel potius baptisterii sacrarium effundatur". Rit. Rom. de Sacram. Baptismi. — „Juxta fontem instituatur piscina apta, ubi laventur manus eorum, qui tenuerunt puerum et super piscinam illam ponatur cooperculum". Statut. Synod. Joan. Episc. Leodiensis a. 1287. Hartzh. t. III. pag. 685.

4) Siehe unten Seite 270. Anmerk. 1.

5) Rit. Rom. l. c.

6) Siehe oben Seite 241. — Vergl. auch Conc. Prov. Prag. a. 1860. cap. VI.

7) Rit. Rom.: „Aqua ..... in fonte mundo nitida et pura conservetur". „Parochus in fontem, bene mundatum ac nitidum, recentem aquam infundat".

8) Siehe oben Seite 30.

einer Quelle faßten. Es kommen solche in den Katakomben[1]), wie in den Kirchen[2]) vor. Unter den letzteren ist der Taufbrunnen des Baptisterums auf dem Lateran, durch seine sinnvolle und reiche Zier, der berühmteste[3]). Das Material dieser Bassins war Marmor, Basalt, Porphyr, oder gewöhnlicher Stein, ihre Form die runde und kufenartige, oder auch die polygone, am öftestens die achtseitige, seltener hatte sie die Form eines Kreuzes. Sie waren manchmal mit einem breiten Rande über dem Boden hervorragend, in der Regel aber diesem gleich, und hatten auf den Seiten drei Stufen, welche in die Tiefe hinabführten. Außer diesen zur Taufe mittels Untertauchen bestimmten Piscinen und eigentlichen Taufbrunnen gab es schon frühe[4]) auch Taufsteine in unserem Sinne, d. i. freistehende Gefässe, in denen die Taufe wenigstens der Erwachsenen, statt durch Untertauchen, noch öfter durch Aufgießen vollzogen wurde. Sie hatten kleineren Umfang, die Form runder oder mehrseitiger Kufen[5]), und an den Außenwänden mehr oder minder reiche Verzierungen. Gleiche Form behielten die Taufsteine der romanischen Zeit; doch kommen mehrfach auch becken- und kesselförmige in Gebrauch[6]). Sie stehen auf einem stufenartigen Untersatze, oder auf kurzen

---

1) Die in der Katakombe des hl. Pontianus entspringende Quelle ist gefaßt in einer Piscina, ebenso jene im Cömeterium des hl. Alexander; in den Katakomben der hl. Priscilla, und des hl. Callistus, wurde das Wasser zur Taufe durch Conducte gebracht; wieder andere Katakomben hatten Schöpfbrunnen, z. B. die des hl. Prätextatus und der hl. Helena.

2) In der Kirche St. Prisca zu Rom, erbaut im Hause des Aquila und der Priscilla, befindet sich die Taufquelle, deren St. Petrus selbst sich zur Spendung des Sacramentes bediente. In das Baptisterium des Vaticans leitete Papst Damasus das Wasser vom Janiculus.

3) Siehe oben S. 31. Ein Lamm von reinstem Golde und sieben silberne Hirsche gossen das fließende Wasser in die porphyrne, außen und innen mit kostbaren Silberplatten belegte Piscina. Die lebensgrossen silbernen Statuen des Herrn und des hl. Johannes Baptista zur Seite des Lammes, eine grosse goldene Lampe oben in der Mitte, und ein gleichfalls goldenes, mit Edelsteinen besetztes Rauchgefäß vollendeten die sinnreiche Ausschmückung dieses Taufbrunnens. (Lib. Pontif. in vita S. Silvestri P. pag. 174.) — Auch fortan blieben die am öftesten vorkommenden Verzierungen der Piscinen die Bilder Christi, des hl. Johannes, der hl. Apostel, oder die Symbole des Fisches („nos pisciculi secundum ἰχθυν nostrum J. C. in aqua nascimur". Tertull.), des Hirsches (Ps. 38, 9), der Taube (Matth. 3, 16); ja man hing sogar goldene oder silberne Tauben, welche die Gefässe mit den hl. Oelen enthielten, öfters über den Piscinen schwebend auf. Auch später noch bediente man sich hiezu solcher Tauben.

4) Die oben S. 265. Anmerk. 3. angeführten Bestimmungen des neunten Jahrhunderts sind, wie ihre Allgemeinheit beweist, jedenfalls viel älter, wenn auch ihre Zurückführung bis auf die Synode von Lerida (524) von Manchen nicht ohne Bedenken gesehen wird. Der in der Basilika St. Prisca befindliche sehr alte Taufstein, aus einem antiken Capitäl gearbeitet, trägt die Inschrift: SCE PET BACTJSMV. (Sancti Petri baptismus.) Der achteckige, prismenförmige Taufstein in Groß St. Martin zu Köln gilt als ein Geschenk Leo III. vom Jahre 803. (Abbild. bei Bock, „heil. Köln", Taf. 17. Fig. 65.)

5) Also gleichsam aus der Erde herausgenommener Piscinen.

6) Es erinnert ihre Form weniger mehr an die Piscinen; sie sind eben vasa geworden.

und gedrungenen Säulchen, manchmal auch auf Löwen. Ihre Flächen sind durch Blendarkaden mit Malereien, Reliefs Christi, der Apostel oder der hl. Geschichte geschmückt. Es finden deren seit dem 11. Jahrh. sich noch in vielen Orten[1]). Aber auch gegossene Taufgefässe aus Bronce oder Messing, seltener aus reinem Kupfer, und in Form von Becken, kommen in dieser Zeit vor[2]), jedoch noch nicht so häufig, wie in der folgenden Periode. In der gothischen Zeit mehren sich diese und treten meist sehr reich figurirt auf. Löwen oder Stiere, auch symbolische Gestalten der Paradiesesströme oder Engel tragen das mit Darstellungen aus der hl. Geschichte, mit Figuren und Inschriften geschmückte Becken, welches ein hoher, durch einen Krahn bewegbarer Deckel von eben so reicher Ausstattung schließt[3]). Die Taufgefässe aus Stein sind in dieser Zeit weniger umfangreich und tief, daher auf einen höheren Unterbau gestellt, der, aus Fuß und Schaft bestehend, dem Ganzen die Kelch- oder Pokalform verleiht; auch sie schließt ein Deckel von Metall oder Holz, flach oder auch pyramiden- und baldachinartig. Das neue constructive Princip gestaltet kunstgemäß diese einzelnen Theile und ihre Gliederung nach einheitlichem Grundriß, und zwar anschließend an die Tradition meist im Achtecke. Das Ornament ist vorherrschend Maaßwerk, doch sind auch figurale Darstellungen nicht selten. Taufsteine gothischen Styles findet man noch sehr häufig[4]), und oft gerade in kleineren Kirchen die zierlichsten Gebilde. Die Renaissance behielt sowohl bei den gegossenen Taufkesseln als auch bei den Tauf-

---

Gleichwohl wurden auch noch immer Taufbrunnen und Taufkapellen, und zwar auch jetzt noch gewöhnlich nordwärts von der Kirche angelegt. (Siehe oben S. 60.) Wenigstens umstellte man häufig bis in's 13. Jahrh. die grossen Taufsteine auch in den Kirchen mit sechs oder acht, ein steinernes Gewölbe oder eine flache Decke tragenden Säulen, zwischen welchen Vorhänge sich befanden. Auch der hl. Karl Borromäus (Instr. fabr. l. c.) kennt und empfiehlt noch diese Anordnung, welche so ganz an die Taufkapellen erinnert.

1) Abbild. mehrerer, und eine gute Zusammenstellung der in Deutschland noch vorhandenen Taufsteine siehe bei Otte a. a. O. Bd. I. S. 303–322.

2) Eines der bedeutendsten ist das 1112 gegossene in der Bartholomäuskirche zu Lüttich, ruhend auf 12 Stieren und mit Reliefscenen aus dem Leben der beiden Johannes geziert.

3) Während das gegossene Taufgefäß im Dome zu Salzburg vom Jahre 1321, wie so manch anderes dieser Zeit, noch den romanischen Charakter zeigt, ist jenes im Dome zu Würzburg vom Jahre 1279 durch Meister Eckart von Worms in gothischer Form gegossen. Einer der reichsten gothischen Taufkessel ist der in der Katharinenkirche zu Brandenburg aus dem Jahre 1440. Andere dieses Styles sind die in der Marienkirche zu Rostock aus dem 13. Jahrh. mit vielen biblischen Scenen, beginnend von der Verkündung bis zur Himmelfahrt des Herrn; das im Dome zu Hildesheim (1250) (Abbild. und Beschreib. in „Zeitschr. für christl. Kunst", Jahrg. II. S. 386 ff.), in St. Marien zu Wismar. (Abbild. ebendas. Jahrg. XI. S. 87.)

4) Abbild. hübscher gothischer Taufscheine siehe bei Heideloff, „Ornamentik", Heft 14. Pl. 4. und 15. Pl. 4.; reichere in Heft 3. Pl. 7. Der künstlichste ist wohl jener in der St. Amanduskirche zu Urach vom Jahre 1518 (Heft 7. Pl. 7.). Siehe übrigens die oben citirte Zusammenstellung bei Otte a. a. O.

steinen, zu denen besonders gern Marmor verwendet wurde, die bisherige Form im Wesentlichen bei[1]), ließ jedoch wie überall die schöne und bedeutsame geometrische Construktion fallen. Die gothische Kunst wie die der Renaissance umschloß die Taufstätte gerne mit Gittern, die entweder in Messing oder Bronce gegossen, besonders kunstvoll aber von Eisen geschmiedet waren. Taufschüsseln aus der gothischen wie aus späterer Zeit, bald gegossen, bald getrieben in Messing, und verziert mit der Taufe Christi, oder dem Lamme auf dem Felsen, oder mit dem Falle der Stammältern, mit Symbolen und Inschriften, finden sich noch in vielen Kirchen und von verschiedener Grösse[2]), weniger die dazu gehörigen Gießgefässe[3]), oder Taufmuscheln. In manchen Taufsteinen sind im Fusse auch Wärmapparate für das Wasser angebracht[4]).

In der Diöcese Regensburg haben sich ziemlich viele romanische, noch mehr aber gothische Taufsteine erhalten. Von ersteren mögen hier genannt sein: jener in der alten Kapelle zu Regensburg, auf kurzem, schmaleingezogenen Sockel, an der unteren Rundung mit dem bekannten Muschelblatte, darüber mit 14 Blendarkaden geschmückt, in denen sich die Spuren alter Bemalung zeigen. Er ist niedrig, von geringem Umfange, und möchte noch dem 10. Jahrh. angehören. Jener von Windberg, ebenfalls rund, und mit 12 durch Säulchen getrennte Nischen geschmückt, in denen sich die Figuren der Apostel sitzend oder stehend befinden, stammt aus dem 12. Jahrh. Andere romanische Taufsteine besitzen Bubach bei Burglengenfeld, Parkstetten, Chammünster, Biburg, Altenstadt in der Oberpfalz, welch letzterer schon mehr geometrische Form und acht Reliefs aus der hl. Geschichte zeigt u. s. w. Gegossene, romanische Taufbecken, befinden sich zu Niedermünster in Regensburg[5]) und in der ehemaligen Klosterkirche zu Rohr, beide, zumal letzteres, von bedeutender Grösse, und dem Anfange des 13. Jahrh. angehörig. Von gothischen Taufsteinen sehen wir zierliche Muster in St. Rupert zu Regensburg, in Naabburg (1409), Sulzbach, Parsberg, Geisenhausen, Eggenfelden, Griesbach u. A. Jener in Griesbach hat auch noch den alten Aufsatz von Holz. Aus der späteren gothischen Zeit stammt das gegossene, und mit den Bildnissen der zwölf Apostel gezierte Taufbecken in St. Martin zu Amberg. Taufschüsseln aus alter Zeit finden sich in Metten, Pondorf u. a. O.

---

1) Zumal bei den gegossenen Taufbecken dauerte die traditionelle Behandlung am längsten. Ein hübsches Beispiel bietet jenes in St. Alban zu Köln vom Jahre 1642. (Siehe Bock, „hl. Köln", Taf. 19. Fig. 75.)

2) Mehrere solche Becken, besonders von sehr kleinem Umfange, werden in manchen Sammlungen als Taufschüsseln aufgeführt, waren jedoch nur als Becken zu festlichen Aderlässen im Gebrauche.

3) Ein interessantes mit Metall beschlagenes und mit Inschriften versehenes aus Elfenbein im bayer. Nationalmuseum.

4) Z. B. in jenem zu St. Sebald in Nürnberg.

5) Dieses Becken hat neben dem Namen Christi und der Evangelisten auch das lateinische Alphabet in grossen Buchstaben, dessen Bedeutung hier, mit Bezug auf das „Docete omnes gentes", wohl eine ähnliche ist, wie die des lat. und griech. Alphabetes im Ritus der Consecrirung einer Kirche.

4. Muster für Taufsteine siehe, außer den bereits genannten, bei Reichensperger in den „Fingerzeigen" Taf. 10.; im „Kirchenschmuck" Jahrg. 1862. Heft 11. Beil. 1. und 2., Heft 12. Beil. 2. (Deckel). 1864. Heft 4. Beil. 3. 1866. Heft 4. Beil. 2. 1868. Heft 2. Beil. 6. und Heft 3. Beil. 4. Neue Folge, Heft 22. Taf. 137. (goth.). In den „goth. Einzelnh." von Statz, Abth. III, 4. 5. (je zwei)[1].

§ 57.

Weihwassergefässe.

1. Der alte Bund hatte jenes grosse, eherne, und auf zwölf Rindern ruhende Becken, sowie mehrere andere zur Reinigung für den Dienst Gottes bestimmte Gefässe. Auch das neue Testament verlanget reine Herzen und reine Hände zu Gebet und Opfer, und darum bedient sich die Kirche gleichfalls des Wassers, und zwar des geweihten Wassers. Damit besprengen die Gläubigen bei ihrem Eintritte in die Kirche sich selbst, und damit besprengt sie feierlich der Priester vor dem Beginne des hl. Opfers[2]), auf daß sie so zur Reinheit des Herzens nicht bloß symbolisch erinnert, sondern kräftiglich unterstützt werden. Davon nehmen sie endlich auch in die Häuser, „auf daß, wo es immer gesprengt wird, durch die Anrufung des göttlichen Namens, vertrieben werde jede Anfechtung des unreinen Geistes, verscheucht die Schreckniß der giftigen Schlange, und die um Erbarmen Flehenden allenthalben der Gegenwart des heiligen Geistes gewürdiget seien"[3]). So mahnet dieses geweihte Wasser immer wieder an das Wasser der Taufe und ihrer Wirkungen, und hilft sie bewahren; daher denn auch die Gefässe hiefür in Form und Schmuck durch die Kunst ähnlich zu behandeln sind.

---

1) Wir können nicht umhin, hier zugleich auf die Zweckmässigkeit der vom hl. Karl Borromäus a. a. O. beschriebenen Taufsteine aufmerksam zu machen, in denen das Sacrarium mit dem Baptisterium vereinigt ist, und die Taufe über dem Taufsteine selbst vorgenommen wird. Es soll nämlich unter dem Fusse des Taufsteines eine Cisterne (das Sacrarium) angebracht werden, darauf erhebe sich die Basis und der Schaft und ein etwa 15 Cm tiefes und 1 M weites rundes oder achteckiges Becken mit kleinen Kanälen und Löchern, welche das von der Taufe abfließende Wasser durch den Schaft und Fuß sogleich in das Sacrarium leiten. In der Mitte dieses Beckens werde ein anderes von derselben Form errichtet, aber von nur etwa 58 Cm Weite und etwas über dem ersten hervorragend. In diesem zweiten Gefässe wird das Taufwasser für das ganze Jahr aufbewahrt. Beide Gefässe sind mit Deckeln geschlossen und mit dem auf dem ersten aufruhenden pyramidalen Schlusse überdeckt. Durch die Herstellung dieser Taufsteine, welche die Kunst ebenso herrlich und großartig auszuführen im Stande sein würde, wäre mancher Uebelstand vermieden.

2) Miss. Rom. „Ordo ad faciendam Aquam bened."

3) Rit. Rom. ib.

2. Die kirchlichen Bestimmungen hinsichtlich dieser Gefässe sind folgende:

a) „Nahe an der Kirchenthüre soll für die Eintretenden das Weihwassergefäß (vas majus) stehen, gefüllt, und alle Wochen vom Wasser zu leeren und zu reinigen" [1]).

b) Am schicklichsten würden deren zwei sein, das eine für das männliche, das andere für das weibliche Geschlecht [2]).

c) das Material sei gleichfalls Stein, die Form ähnlich der des Taufsteines, mit Schaft und Basis; dabei hänge an einem Kettchen vom Rande ein Aspergill aus Metall geziemend verfertiget, oben mit Borsten versehen oder mit einem in eine durchlöcherte kleine Kugel eingeschlossenem Schwamme [3]).

d) Auch kleinere tragbare Weihwassergefässe (vasa gestatoria, corinthia) entweder aus Silber oder auch aus Messing und Kupfer, und innen verzinnt, sollen vorhanden sein mit den dazu gehörigen Aspergillen [4]).

3. Die kirchliche Kunst kennt dreierlei Gefässe dieser Art, nämlich grössere Becken, für die Weihe und Aufbewahrung des benedicirten Wassers, sodann kleinere, sowohl freistehende als in die Wand eingelassene, für den gewöhnlichen Gebrauch, endlich tragbare Handgefässe für die verschiedenen kirchlichen Funktionen. In den Basiliken der älteren christlichen Zeit befanden sich im Vorhofe [5]) meistens Behälter mit lebendigem Wasser, eigentliche Brunnen. Aehnlich ihrem Vorbilde im salomonischen Tempel [6]) waren sie von grossem Umfange, in Form von runden Becken oder Schalen (canthara), getragen von Rindern oder Löwen, gegossen in Erz oder aber noch öfter von schönen Steinen, Porphyr und Marmor ausgeführt [7]). Solche Weihbrunnen

1) Ornat. eccl. cap. 5. pag. 9. — Const. Dioeces. Ratisbon. P. II. cap. 1. § 1. nr. 7.

2) „Alterum collocetur, qua ingrediuntur viri, alterum, qua mulieres." Instr. fabr. cap. 21. pag. 582.

3) Instr. fabr. l. c. — Schon die Canones des Abtes Regino von Prüm besagen: „Si aquam benedictam omni die dominico ante Missarum solemnia faciat (sc. inquirendum est), in vase nitido, et tanto ministerio convenienti, de qua populus intrans ecclesiam et stans in ecclesia aspergatur." Hartzh. t. II. pag. 439.

4) Ornat. eccles. cap. 71. pag. 129.

5) Siehe oben Seite 28.

6) III. Reg. 7, 23—26. Cf. II. Mos. 30, 17—21.

7) Eines der berühmtesten war das Becken, welches der hl. Papst Leo der Grosse in die Basilika des Apostels Paulus schenkte. Auch von den Päpsten Anastasius II., Hilarius, Symmachus und Sixtus erzählt das Papstbuch, daß sie die Atrien mehrerer Basiliken mit Fontainen und mit Wasserbecken aus Porphyr und anderem kostbaren Materiale versahen. Im Lib. Pontif. (vita Symmachi, 498—514) tom. I. pag. 262. 266. not. 23. findet sich die Beschreibung des schönen cantharus im Atrium der St. Peterskirche. Bekannt ist die seltene Pracht der Wasserbehälter auf der Frauengallerie und im Vorhofe der Sophieenkirche zu Constantinopel. Das auf dem Weihwasserbecken dieser Kirche befindliche Anagramm (rückwärts und vorwärts zu lesen): *ΝΙΨΟΝΑΝΟΜΗΜΑΜΗΜΟΝΑΝΟΨΙΝ* „Wasche die Sünde, nicht das Antlitz allein!" wiederholt sich im Mittelalter auf Becken verschiedener Länder.

werden im Mittelalter seltener; dafür kommen jedoch hie und da Brunnen innerhalb der Kirchen selber vor, um aus ihnen das zu weihende oder für anderen Gebrauch in der Kirche nöthige Wasser zu schöpfen[1]). Die Behältnisse zur Aufbewahrung des Weihwassers erhalten ihren Platz nahe an der inneren Kirchthüre, werden kleiner aus Stein oder Metall hergestellt, in der Form mehr ähnlich den Taufgefässen, und ruhen entweder auf Löwen oder in schmiedeisernen Gestellen, oder auf steinernen einfachen Sockeln. Von zierlichster Form sind oft die kleineren, freistehenden, und an den verschiedenen Eingängen der Kirche angebrachten Weihwassersteine mit schön construirtem Fusse, Schaft und Becken, sowie auch die in die Wände eingelassenen sechs- oder achteckigen, runden oder muschelförmigen Kesselchen. Tragbare Weihwassergefässe haben mehr die Form kleiner Eimer und sind bald von Silber, bald von Kupfer, oder Messing[2]), selbst von Elfenbein[3]), rund oder polygon, mit Figuren oder Laubwerk ornamentirt, und mit zierlicher Handhabe versehen. In der gothischen Zeit kommen am häufigsten solche von Messingguß mit wechselnden Ringen und schönen Fuß- und Randprofilirungen vor. Die Renaissance gab den grösseren meist marmornen Behältern die Gestalt von flachen, rund oder oval gehaltenen Muschelbecken, während die kleineren tragbaren Gefässe mehr topfähnlich und stark ausgebaucht gebildet wurden. Für letztere verwendete man am häufigsten Silber oder Zinn.

Der Dom in Regensburg besitzt noch im südlichen Seitenschiffe seinen schönen, 18 M tiefen, von Roritzer gefertigten Brunnen. Ueber der mit kräftigem Blattwerk ornamentirten Einfassung von Stein erhebt sich ein reicher Steinbaldachin auf zwei Pfeilern, von denen der nördliche sinnig mit den Figürchen Christi und der Samariterin am Jakobsbrunnen geschmückt ist. Auch hat der Brunnen noch sein altes schöngeformtes Ziehwerk von Eisen. Neben dem Brunnen befinden sich zwei marmorne gothische Weihwassergefässe von zierlicher Form. In Niedermünster steht der romanische, ehemals in St. Ulrich befindliche Wasserbehälter von Granit, ein runder Kessel ohne alle Verzierung auf kurzem einfach gegliederten Sockel. Noch hat der Schatz von Niedermünster eine sehr interessante silberne und vergoldete Schale mit hochgetriebenen Ornamenten, die wie jetzt, so wohl schon ursprünglich zum Darreichen des Weihwassers gedient hat; sie gehört in das 14. Jahrh. Kleine, in die Wand eingelassene Weihwasserkessel von verschiedenen Formen aus gothischer Zeit, finden sich allenthalben in der Diöcese noch viele.

4. Als Muster für grössere Wasserbehälter verweisen wir nur auf „Goth. Einzelnh." von Statz, Abth. VI, 8. und die im „Kirchenschmuck" gegebenen. Jahrg. 1862. Heft 10. Beil. 1. Nr. 1. enthält einen aus Stein, Nr. 2. zwei kupferne Kessel auf geschmiedeten Dreifüssen; 1864. Heft 2. Beil. 6. ein Becken, das auf einem Löwen

---

1) So in den Domen zu Straßburg und Regensburg. Auch Quellen unter den Altären oder in den Krypten wurden öfter zu solchem Gebrauche gefaßt und mit steinernen Becken (margella) umrandet.

2) Ein durch Bildwerk und Inschriften interessantes romanisches Weihwassergefäß mit Handhabe, aus Messing gearbeitet, besitzt der Dom zu Speier.

3) Solche befinden sich im Münster zu Aachen, und im Dome zu Mailand und Lyon.

ruhet, welcher die Schlange zerdrückt; 1866. Heft 4. Beil. 2. zwei gothische Wasserbecken aus Stein. An tragbaren Gefässen hat Jahrgang 1861. Heft 12. Beil. 2. ein hübsches Muster für Messingguß, 1864. Heft 4. Beil. 3. wieder zwei entweder zum Treiben oder zum Gießen; 1865. Heft 4. Beil. 3. ein romanisches nach dem Muster des im Mainzer Dome befindlichen für Messingguß, und 1868. Heft 3. Beil. 3. ein hübsches Muster zu einem Aspergille.

Es sei hier daran erinnert, daß in den Kirchenvorschriften auch noch ein anderes Wassergefäß erwähnt wird, welches in jeder Kirche vorhanden sein muß. nämlich zur ersten Reinigung der Altarwäsche und heiligen Geräthe durch den Priester. Es soll hinlänglich tief, und groß, von runder oder länglichter Form, und zu keinem anderen Zwecke gebraucht sein [1]). Einfache Formen, welche auch dieses Gefäß von ähnlichen profanen unterscheiden können, lassen sich leicht aus den Weihwasserbecken abnehmen.

§ 58.

Orgel.

1. Unter allen Instrumenten wurde von jeher als das am ehesten kirchliche, und darum für den liturgischen Gebrauch zulässige die Orgel angesehen. Die Bestimmungen der Kirche hinsichtlich des Gebrauches derselben werden anderwärts ihre Stelle finden [2]).

2. Die Orgel wurde im zweiten Jahrhunderte vor Christus zu Alexandria erfunden [3]), und war fortan unter dem Namen Hydraulos, Wasserorgel [4]), sowohl in den Häusern der Vornehmen, als auch bei öffentlichen Festen in Rom und in Byzanz ein beliebtes Instrument. Jene für das Haus war gewöhnlich klein, und von sanftem Tone [5]); doch gab es auch andere von grösserem Umfange und von sehr complicirter

1) Ornat. eccles. cap. 71. pag. 129.

2) Siehe § 84. 4.

3) Siehe W. Ambros, Geschichte der Musik. 1. Bd. Breslau, Leukart 1862. S. 489.

4) Sie hieß Wasserorgel, weil in derselben zur gleichmässigeren Ueberleitung der durch die Blasbälge erzeugten Luft in die Pfeifen ein eigener mit Wasser gefüllter Apparat angebracht war.

5) Die Abbildung einer solchen antiken Hausorgel gibt nach einem mit Inschrift versehenen römischen Denksteine Forkel auf der Titelvignete des II. Bd. seiner Geschichte der Musik. Diese Orgel, einem etwa zwei Fuß hohen Kästchen ähnlich, steht auf einem Tische, und sind darin von oben viermal vier Pfeifen zu sehen; vor dem Kästchen befindet sich eine Claviatur, darauf eine junge Frau mit den Fingern beider Hände spielt, während ihr gegenüber ein ebenfalls sitzender Mann durch zwei Handblasbälge der Orgel Luft zuführt. Beide sehen über die Orgel hinweg aufmerksam auf einander wie zu vereinter Behandlung des Instrumentes. Pneumatische zwei Orgeln aus späterer Zeit siehe bei Kraus „Geschichte der christl. Kunst“, Bd. I. S. 529; den Blasbalg treten zwei Männer, ein anderer spielt sitzend.

Einrichtung[1]). Daß sie schon in der frühchristlichen Zeit auch in den Kirchen verwendet worden, ist nirgends erwähnt. Gleichwohl ist die Nachricht, daß Papst Vitalian (657—672) ihren Gebrauch eingeführt, d. h. gutgeheißen habe, nicht so unwahrscheinlich. Denn vom 7. Jahrh. an finden sich dort und da Beschreibungen von Orgeln in den Kirchen[2]). Von Karl dem Großen aber ist bekannt, daß er in seinem Münster zu Aachen eine Orgel zum kirchlichen Gebrauche aufstellen ließ[3]). Von nun an, und besonders seit dem Anfange des mehrstimmigen Gesanges, erkannte man auch mehr und mehr die Entwicklungsfähigkeit dieses Instrumentes, und seine hohe Bedeutsamkeit für die Kirchenmusik. Deutsche[4]) Mönche aber galten fortan als die geschicktesten Orgelbauer, und förderten durch fortgesetzte Verbesserungen die Ausbreitung der Orgel in den Kirchen der verschiedenen Länder. Selbst Papst Johannes VIII. (872—882) erbat sich einen deutschen Orgelbauer vom Bischofe Anno in Freising[5]). So unvollkommen diese Orgeln in der romanischen und selbst in der Zeit des beginnenden gothischen Styles ausnahmsweise noch sein mochten[6]), so

1) Eine solche grössere hydraulische Orgel hatte Tertullian im Auge, wenn er bewundernd ausruft: „Specta portentosam Archimedis (!) munificentiam, organum hydraulicum dico, tot membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibiarum, et una moles omnia." (De anima. cap. 14.) Auch St. Augustin (Comment. in Ps. 57. et 150.), St. Isidor (Origin. lib. II. cap. 20.) und Cassiodor geben mehr oder minder eingehende Beschreibungen solcher Orgeln. Letzterer (Expos. in Ps. 150. ad v. 4.) bemerkt: „Organum est quasi turris quaedam, diversis fistulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur; et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes, grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam."

2) Nach dem angelsächsischen hl. Abte Aldhelmus (um 690) befand sich in der Klosterkirche zu Malmesbury in England eine Orgel mit tausenden von Pfeifen, mit kräftigen Blasbälgen und vergoldeten Windladen. (De laudib. Virginum. ed. Gibes, pag. 138.)

3) Sie war in Deutschland durch kunstgewandte Männer an Karls Hofe gefertiget. Eine Orgel aus Byzanz hat schon Pipin zum Geschenke erhalten; jene deutschen Künstler aber lernten gar bald solche Instrumente nicht nur selbst fertigen, sondern verbesserten sie auch wesentlich in Einrichtung und Umfang, so daß auch die Wasserapparate ganz wegfallen konnten. Früh wird in Aachen (826) auch ein Priester Georgius von Venedig als Orgelbauer genannt.

4) Ueber die Geschichte der Orgel, und besonders in Deutschland, siehe auch Chrysanders „Jahrbücher der Musik". Bd. II. 1867. S. 67 ff.

5) Schon Bischof Hitto ebendaselbst (810—834) hatte seinen Dom mit einer schönen Orgel ausgestattet.

6) Es genügte nämlich in der Regel nach dem damaligen Stande der Musik, für welche bis in's 13. Jahrh. noch immer die einfache Melodie mehr als die polyphone Harmonie maßgebend war, ein geringerer Tonumfang. Gleichwohl würden die etlichen alten und unbeholfenen Abbildungen einiger Orgeln für eine noch unvollkommnere Entwicklung, ja für einen Rückschritt hinter die antike Wasserorgel zeugen, wollte man hienach allein den Zustand der Orgeln jener Zeit überhaupt beurtheilen. Eingehendere Studien haben dargethan, daß die Orgeln der

näherten sie sich nach ihrem inneren und äußeren Baue allmählig den jetzt gebräuchlichen; im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderte aber erreichte der Orgelbau bereits eine grosse Vollkommenheit. Die wenigen auf uns gekommenen Orgeln dieser Periode gehören dem Ende des fünfzehnten oder dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts an, wie z. B. jene im Münster zu Straßburg, von Krebser aus Ansbach (gest. 1493) erbaut, jene in der Liebfrauenkirche zu Dortmund[1]), die grosse Orgel auf der Festung zu Hohensalzburg (1495—1519), jene zu St. Stephan in Wien u. A. Die äußere Gestalt der Orgel richtete sich selbstverständlich nach ihrer inneren Disposition, und war je nach der Vertheilung der grösseren und kleineren Pfeifen von grosser Mannigfaltigkeit. Diese blieben nur sehr selten ungedeckt, sondern wurden zum Schutze mit einem entsprechenden Gehäuse umgeben[2]), welches einen thurm- oder tabernakelähnlichen Aufbau bildete[3]), einfach oder mit zwei Ausladungen zu jeder Seite, nach oben zu mit Zinnen oder reichen Giebeln bekrönt, und mit Standbildern geschmückt. Reichgemalte Flügel, gleich jenen an den Altarschreinen, schlossen meistens das ganze Werk. Der Platz für die Orgel war ihrer Bestimmung gemäß in der Nähe des Chores; sie stand daher bald in der Mitte desselben nächst den Cancellen des Unterchores, bald auch auf einer gegen den Chor hin vorstehenden Bühne des Lettners oder auf den Umfassungsgallerieen des Chores, und hieß dieser Ort das Odeion. In kleineren Kirchen konnte sie auch an der Westseite auf eine Empore gestellt werden. Das Nämliche war der Fall bei umfangreicheren Orgeln grosser Kirchen; sie erhielten ihren Platz im Westen oder zwischen den Säulen des Mittelschiffes[4]). Manche Kirchen hatten zwei Orgeln, eine links, die andere rechts vom Altare[5]), oder eine kleinere im Chore für den liturgischen, eine größere im Schiffe für den Volksgesang. Besonders mit Rücksicht auf den letzteren nahmen im sechzehnten Jahrhunderte die Orgeln an Ausdehnung zu, und als zudem der eigentlich liturgische Gesang durch die Entwickelung der neueren Musik und die Herübernahme aller möglichen Instrumente mehr und mehr zurückgedrängt wurde, da wuchs die beherrschende Orgel zum Riesenwerke, ob seines inneren Reichthums und seiner äußeren Pracht

grösseren Kirchen schon vom 9. Jahrh. an auch höheren Anforderungen zu entsprechen vermochten. Siehe unten § 92.

1) Abbild. bei Otte a. a. O. S. 328. Zwei zierliche ältere goth. Orgelgehäuse in „Zeitschrift für christl. Kunst" Jahrg. II. S. 190 ff.

2) Vergl. auch oben die Beschreibung der antiken Orgeln, Seite 273. Anmerk. 5. und Seite 274. Anmerk. 1.

3) Auf jene außergewöhnlichen Formen, wie sie in den Beschreibungen mittelalterlicher Dichter erwähnt werden, z. B. die baumartige Orgel des Graltempels im Titurel (Heidelb. Hdschr., hrsg. Hahn, Strophe 371—375.) sei hier nur hingewiesen. (Vergl. auch Holland, „Geschichte der altdeutschen Dichtkunst in Bayern", Regensburg, Pustet 1862. S. 237.)

4) Die Orgel im Straßburger Münster steht auf der Nordseite des Mittelschiffes.

5) Wie St. Markus in Venedig.

immerhin bewundernswerth, aber auch nicht selten um so unpassender für den eigentlichen Dienst des Altares.

3. Was bei Herstellung neuer Orgeln zu beachten, bezieht sich vornehmlich auf Ort, Grösse und Form derselben. Hat man den Gebrauch der Orgel als eines selbstständigen Instrumentes oder auch als Begleitungsinstrumentes für den Volksgesang im Auge, dann möchte man es wohl aus Rücksichten der Akustik für besser finden, sie im Westen zu belassen; dann wird auch der Umfang und die Reichhaltigkeit ihrer Tonmassen nie zu groß erscheinen. Will man jedoch die Orgel ihrer früheren Hauptbestimmung, den Gesang und zwar zunächst den eigentlich liturgischen Gesang nur zu unterstützen, denselben einzuleiten u. dergl., wieder näher führen, sie von der Menge anderer, sie umlagernder Instrumente befreien, dann ist es wohl gerathen, sie dem Heiligthume selbst wieder nahe zu bringen; die compendiösen Orgelbauten unserer Zeit werden es leicht machen, auch für eine Orgel von grösserem Tonumfange den gehörigen Ort daselbst auszumitteln[1]), so daß es keineswegs nöthig erscheint, statt der Orgel unpassend das Harmonium in Kirchen zu verwenden[2]). Soll aber die Orgel im Westen des Kirchenschiffes angelegt werden, so achte man wenigstens darauf, daß die Beleuchtung des Innern der Kirche nicht Schaden leide, vielleicht gar eine schöne Fensterrose u. dergl. durch den Orgelkasten nach innen zu verdeckt werde. Dieß zu verhüten, ist es gut, das Orgelwerk zu theilen, ein Ausweg, den in unserer Zeit jeder geschickte Orgelbauer ohne Schwierigkeit wird einschlagen können, und der zugleich auch die Orgel selbst leichter vor schädlichen Witterungseinflüssen bewahrt[3]). Was die Form betrifft, so finden sich Entwürfe im „Organ für christl. Kunst", Jahrg. 1855. Nr. 1. und 13., letzterer besonders für kleine Kirchen, und in den „Goth. Einzelnheiten" von Statz, Abth. IV, 2. (Getheiltes Werk). Da es fast immer der Fall ist, daß das Orgelgehäuse schon wegen der stylistischen Einheit mit der übrigen Einrichtung der Kirche von einem Anderen als dem Orgelbauer selbst entworfen werden muß, so ist von diesem vorerst die Disposition des Werkes und seine Umrahmung in einem einfachen Entwurfe zu verlangen.

1) Siehe auch im „Organ für christl. Kunst", Jahrg. 1852. Nr. 5. u. 8. zwei Aufsätze gegen und für die Aufstellung der Orgel im Westen der Kirche; dazu Jahrg. 1867. Nr. 16. und 1868. Nr. 5. gleichfalls über Aufstellung von Orgeln.

2) Vergl. hierüber „Organ für christl. Kunst", Jahrg. 1866. Nr. 11.

3) Ueber die Disposition und die Einrichtung der Orgel überhaupt siehe die guten Artikel im „Kirchenschmuck" 1859. Heft 3—6. Wir halten es für unnütz, über den Orgelbau selbst nähere Instruktion für die Priester zu geben, da auch bei noch so umfassender Kenntniß des Kirchenvorstandes die Prüfung einer jeden Orgeldisposition durch einen tüchtigen Organisten doch unerläßlich ist. Uebrigens verweisen wir für eingehenderes Studium auf J. G. Töpfer „Theorie und Praxis des Orgelbaues", herausgeb. 2. Aufl. von Allihn, Weimar 1888; und C. Kothe „Kleine Orgelbaulehre", 3. Aufl., Leobschütz 1883.

C. Außer der Kirche.

§ 59.

Kirchthüren.

1. Oefter bereits ist auf die symbolische Bedeutung der Kirchthüren[1]), sowie darauf hingewiesen worden, daß eben um dieser ihrer Bedeutung willen zu allen Zeiten die Portale mit besonderer Auszeichnung von der christlichen Kunst behandelt wurden. Auch die Thürflügel nehmen an dieser Symbolik Theil; und, erkennet die christliche Anschauung in den Thüren Christus, so sieht sie in den beiden Thürflügeln derselben, wie gleichfalls schon erwähnt worden, die beiden Testamente, und schmücket darnach dieselben mit entsprechender Zier.

2. Die kirchlichen Bestimmungen betonen allezeit besonders die Festigkeit und Sicherheit der Thüren einer Kirche, und ordnen darum an, daß sie von gutem, dauerhaftem Holze gearbeitet, oder auch mit Metallplatten bekleidet, und mit solidem Schloßwerke versehen seien[2]).

3. Bekannt ist die Pracht der Thürflügel an dem Tempel und den Tempelgebäuden des alten Bundes. Sie waren von edlem Holze, und mit Silber und Gold überzogen, oder von Kupfer und vergoldet, oder von korinthischem Erze[3]). Nicht minder kostbar waren die dreizehn gewebten und gestickten Vorhänge, welche die Eingänge verhüllten[4]). Wie im Tempel zu Jerusalem sollte aber auch in den christlichen Basiliken das Wort des Psalms 23, 7 (Attollite portas, principes, vestras etc. et introibit Rex gloriae) Ausdruck finden, und die in Griechenland und Rom vielgepflegte Kunst des Erzgusses ermöglichte es. Wie Eusebius meldet, hatte die grosse Basilika in Tyrus eine mit Erzplatten bekleidete Hauptpforte, und die Sophieenkirche Justinians zierten eherne Thore. Papst Hilarus (461—468) ließ für die beiden Oratorien des heiligen Johannes B. und Joh. Ev. eherne Thüren mit Silberfassung herstellen[5]). Schon gegen den Schluß des achten Jahrhunderts und öfter noch in der karolingischen Zeit treten auch in Italien, Frankreich und Deutschland zahlreiche Beispiele eherner Kirchthüren auf, wie denn noch jetzt das Aachener Münster seine aus Karl des Grossen Zeit stammende Erzthüre besitzt[6]). Manchmal verzierte man die Thürflügel selbst mit Elfenbein. So erhielt Karl der Grosse aus Constantinopel

1) Siehe oben Seite 18. Anmerk. 3., Seite 27. Anmerk. 3—5.

2) Ornat. eccles. cap. 5. pag. 8.

3) Cf. I. Reg. 6, 33. II. Chron. 4, 9. Josephus V. 5. nr. 3. und Haneberg, „die relig. Alterthümer der Bibel", S. 289.

4) Vergl. Haneberg a. a. O. Seite 308.

5) Lib. Pontif. in vita S. Hilari tom. I. pag. 242.

6) Abbild. bei Bock, „die Pfalzkapelle Karls des Grossen", S. 11 ff.

zwei Prachtthüren, reich mit Elfenbeinschnitzwerk versehen. Gewöhnlich aber waren die Kirchen mit festen, einfachen Holzthüren geschlossen, welche dann, wie im Papstbuche öfters angedeutet ist, je nach den Festzeiten mit reichen Tüchern und Teppichen bedeckt werden konnten; in wärmeren Ländern genügten diese Thürbehänge bei Tage auch statt der Thüren selbst[1]). In der romanischen Zeit erhalten die Erzthüren eine reichere Gestaltung. Während sie nämlich anfangs mehr aus glatten, zierlich umrahmten Tafeln bestanden[2]), an denen jedoch auch damals schon der charakteristische Löwenkopf mit dem Griffringe nicht fehlte, schmücken sie alsbald reiche figurale Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente[3]) oder symbolische Bilder[4]). Holzthüren mit Reliefs haben sich wenige bis jetzt erhalten[5]); ebenso selten sind Muster jener eigenthümlichen und schon frühe auftretenden Technik, mittels welcher die flachen Ornamente durch Tieferlegen und Färbung des Grundes hervorgehoben zu werden pflegten. Dagegen sind häufiger die mit schönem Eisenwerk beschlagenen Thüren. Zwei oder drei, von den Angeln ausgehende, starke Bänder fassen in einfachen Verzweigungen die Eichenbohlen der Thüre zusammen, selbst gehalten durch kräftig hervortretende, rosettenförmige Nägel; künstlich gebildete Schlösser, Riegel und Handringe vollenden den Schmuck solcher Thüren. Die Kunst des gothischen Styles verfuhr mit den Kirchthüren in gleicher Weise, und bediente sich, wenn auch nicht mehr so häufig, sowohl des Erzgusses[6]) als der Bildschnitzerei[7]) zur würdigen

---

1) Diese Sitte hat in Italien sich bis auf heute allgemein erhalten.

2) So die Erzthüre in Aachen, auch noch jene vom Mainzer Dome.

3) Die im Jahre 1070 in Constantinopel gefertigten Thüren der St. Paulskirche zu Rom zeigten 54 Broncetafeln mit Darstellungen aus dem Leben der Propheten, Christi und seiner Apostel. Die schöne Thüre zu St. Zeno in Verona beschreibt P. Beissel in der „Zeitschrift für christl. Kunst" 1892. S. 341. Auf den Erzthüren des Domes zu Hildesheim enthält der linke Flügel die Geschichte von Adam und Eva, der rechte die Geschichte Christi. Aehnliche Thüren sind zu Gnesen und Nowgorod.

4) Die Deutung der Darstellungen auf der Broncethüre des Domes zu Augsburg gab ebenso geistvoll als lehrreich v. Allioli in seiner Schrift: „Die Broncethüre des Domes zu Augsburg". Augsburg 1853. Vergl. auch Sighart, „Gesch. der bild. Künste in Bayern", Seite 119 ff.

5) Eine der ältesten Holzthüren ist jene zu St. Sabina in Rom mit Reliefs aus dem alten und neuen Testamente (5. oder 6. Jahrh.), und die in St. Maria auf dem Capitol zu Köln mit den wichtigsten Darstellungen aus dem Leben Christi (12. Jahrh.); dann jene des Domes zu Spalato mit 28 Bildern aus dem neuen Testamente (13. Jahrh.), vergl. „Jahrb. der k. k. Centr.-Commiss." 1861. S. 244. und Taf. XVI.

6) Berühmt ist die südliche Broncethüre des Baptisteriums zu Florenz von Andrea Pisano (1330) mit herrlichen Reliefs aus dem Leben Johannes des Täufers.

7) Eine der schönsten gothischen geschnitzten Thüren ist jene der Stiftkirche zu Altötting mit Scenen aus dem Leben Mariä, und mit Sinnbildern Christi, als Phönix, Lamm, Einhorn u. dergl. (15. Jahrh.).

Ausstattung derselben. Am häufigsten jedoch kamen auch jetzt zierliche Eisenbeschläge zur Anwendung, deren Motive anfänglich noch immer der Pflanzenwelt entnommen und in den reichsten Verästelungen ausgeführt wurden, später aber mehr den architektonischen Charakter von Maßwerkdurchbrechungen mit farbigen Unterlagen annahmen[1]). Gegen das Ende dieser Periode liebte man es auch, die einzelnen Felder der Thüren mit Panneelverzierungen auszufüllen, oder die ganze Thüre entsprechend der umgebenden Architektur vertical mit Pfostenwerk zu gliedern, und mit Giebeln und Baldachinen u. dergl. zu verzieren. Die Thüren der Renaissance zeichnen sich noch immer durch Solidität des Materials, gewöhnlich Eichenholz, und sinnige Zier aus; allmählig verschwindet aber das anfangs sehr reiche Eisenbeschläge mehr und mehr, und folgen auch die Holzornamente der Thüren dem herrschenden Geschmacke.

Romanisches Beschläge, schönverzweigte Bänder und Handringe mit Löwenköpfen hat noch die Hauptthüre von Niedermünster in Regensburg. Auf einer der nördlichen Thüren des Domes haben sich zierliche Eisenbeschläge der frügothischen Zeit erhalten. Schöne Eisenverkleidung zeigt die Sacristeithüre der Gnadenkirche in Deggendorf. Auch an anderen Orten der Diöcese finden sich noch Reste älterer Thürbeschläge, wie z. B. im Kloster Reichenbach, sowie hübsche Renaissancethüren.

4. Selten begegnet man bei Neubauten einer künstlerisch oder sinnig ausgeführten Kirchthüre. Die meisten Thüren unterscheiden sich in Nichts von jenen profaner Gebäude. Nur hie und da hat man für grössere Kirchen auch eherne Thüren hergestellt, und besonders ist es die kgl. Erzgießerei in München, aus welcher manch' schönes Werk dieser Art hervorgegangen. Die neuen grossen Thüren des Kölner Domes wurden ebenfalls in Bronceguß gearbeitet[2]). Figurale Holzschnitzereien an neuen Thürflügeln sind uns wenig bekannt, obgleich gerade solche Holzthüren wegen ihrer gleichmässigen Behandlung der Außen- und Innenseite vielfach von besserer Wirkung wären, als die neuen mit Holzfütterung nach Innen versehenen Broncethüren. Häufiger kommen wieder hübsche Thürbeschläge zur Anwendung, und an Mustern aller Art hiefür ist auch kein Mangel. Abbildungen solcher siehe im „Organ für christl Kunst“ 1855. Nr. 3. und 8; in den „Fingerzeigen“ auf Taf. 13; im „Kirchenschmuck“ Jahrg. 1860. Heft 1. Beil. 2. und Heft 10. Beil. 2; dann 1863. Heft 4. Beil. 1., 1868. Heft 1. Beil. 6. (Schloß mit Klinke, Schlüssel, Griff ꝛc.); dann in den „Goth. Einzelnheiten“ von V. Statz, Abth. VI, 19. und Muster für Thüren Abth. IV, 4. 5. 6. 7.

1) Ein schönes Beispiel bietet die gothische Kirche zu Bruck a. d. Murr, deren Felder mit den mannigfaltigsten Durchbrechungen von Eisenblech bedeckt erscheinen. (Abbild. in den „Mittelalt. Kunstdenkm. des österr. Kaiserst.“ Bd. I. S. 141 ff., woselbst auch Eingehenderes über die Geschichte der Kirchthüren, und Taf. XXI. und XXII.)

2) Abbildung der fertigen Dreikönigsthüre, gegossen in Kassel, in „Zeitschrift für christl Kunst“, Jahrg. II. S. 242 ff.; des Nordportals, gegossen in Stuttgart, ebendaselbst Jahrg. IV. Seite 234.

§ 60.

Glocken und Uhren.

1. Die Anschauungen der Kirche über die Bedeutung der Glocken mag am schönsten der überaus sinnvolle Ritus ihrer Weihe zeigen[1]). Die Uhren deuten nach Durandus[2]) „auf die Sorgfalt, welche die Priester haben sollen für die Abbetung der kanonischen Horen, gemäß dem, was geschrieben steht: Siebenmal des Tages will ich dein Lob verkünden"; ernste Mahner für Alle, Aug und Herz vom Irdischen weg zum einzig Nothwendigen zu wenden, jede der rasch enteilenden Stunden Gott zu weihen, um sie für die Ewigkeit zurückzuhalten, sodann allzeit des nahenden Todes und der Vergänglichkeit des Irdischen zu gedenken.

2. Die kirchlichen Vorschriften, soweit sie von der Kunst hinsichtlich der Glocken und Uhren zu beachten, sind folgende:

a) „Jede Pfarrkirche habe drei, wenigstens zwei Glocken von verschiedenen, aber gut zusammenstimmenden Tönen, daß durch sie die gottesdienstlichen Verrichtungen je nach ihrem Charakter gehörig angezeigt werden" [3]).

b) „Die Glocken dürfen keinerlei profane Bilder oder Sprüche tragen, sondern das Bild des Patrons der Kirche oder ein anderes heiliges Bildniß mit religiöser Inschrift" [4]).

c) Wo es gebräuchlich, sogenanntes Glockenspiel anzuwenden, soll man sich hüten, irgend welche lascive oder alltägliche Gesänge nachzuahmen, sondern vielmehr die Modulation von Hymnen und Cantiken der Kirche wiedergeben[5]).

d) Die Thüren zu den Thurmglocken sollen allezeit sorgfältig verschlossen und verwahrt sein[6]). Denn die Glocken gehören nicht bloß zu den kostspieligsten Gegenständen der Kirche, sondern es sind eben geweihte Gegenstände.

e) „Es ist angemessen, daß auf dem Thurme der Kirche eine Uhr, jedoch mit Rücksicht auf die Form des Baues, und selber von kunstreicher Arbeit, angebracht werde, damit jede Stunde von innen durch den Schlag der Glocken, außen durch das allenthalben sichtbare Bild eines in die Runde gezogenen Sternes angezeigt werde" [7]).

---

1) Pontif. Rom. II. P. De bened. signi vel campanae. Vergl. Amberger, „Pastoraltheol." Bd. 2. S. 981.

2) Ration. lib. I. cap. 1. nr. 35.

3) Instr. fabr. cap. 26. pag. 586. Für Kathedralkirchen will der hl. Karl Borromäus sieben oder sechs, für Stiftkirchen wenigstens drei Glocken.

4) Instr. fabr. l. c.

5) Syn. Prov. Cameracens. a. 1565. Hartzh. tom. VII. pag. 106.

6) Ornat. eccles. cap. 8. pag. 13.

7) Instr. fabr. cap. 26. pag. 586.

3. Was die Geschichte der Kirchenglocken[1]) betrifft, so kann von einer eigentlichen Erfindung derselben wohl nicht die Rede sein. Bereits die Römer bedienten sich für öffentliche Versammlungen des Zeichens durch Glöckchen oder Schellen, und es lag für die Kirche sehr nahe, dieselben auch zu ihren Zwecken zu verwenden. In der ersten christlichen Zeit, und so lange der Gottesdienst nur im Geheimen stattfinden konnte, mußte der Cursor die Gläubigen rufen, und selbst nach dem Siege des Christenthums mochte noch geraume Zeit vergehen, bis Glocken in ausreichender Grösse an die Stelle der mit dem Hammer geschlagenen Holz- oder Metallplatten allmählig zu treten begannen. Campanisches Erz, schon bei den Alten in grossem Ansehen, wurde hiefür am passendsten gefunden, und später nach ihm die Glocke selbst benannt; ob und in wie weit jedoch der hl. Paulinus von Nola in Campanien für die Einführung der Glocken in den kirchlichen Gebrauch thätig gewesen, muß bei dem Mangel jeder Andeutung in seinen Schriften dahingestellt bleiben. Wohl aber werden schon im sechsten Jahrhunderte auch außer Italien Glocken erwähnt, nämlich in Frankreich durch Gregor von Tours, ebenso auf den britischen Inseln im Leben des Schotten Daggäus (gest. 586)[2]); Karl der Grosse berief Tanko aus St. Gallen nach Aachen und Köln, um Glocken zu gießen, und seine Capitularien deuten schon auf die allgemeine Verbreitung derselben[3]), wie denn auch in Pontificalbüchern des achten Jahrhunderts der Ritus der Glockenweihe sich ausgebildet vorfindet; in der Mitte des zehnten bespricht man schon vielfach die Harmonie des Geläutes. Jedoch waren die Glocken nicht gar groß; sie nahmen an Umfang zu vom elften und zwölften Jahrhundert an, und im fünfzehnten erreichten viele eine staunenswerthe Grösse[4]). Doch kommen späterhin noch viel umfangreichere vor[5]). Das Material der Glocken war von Anfang dasselbe; sie waren gegossen aus Erz oder Bronce, auch Silber (signa fusilia); ebenso frühe werden nur aus Eisen geschmiedete (ductilia) er-

---

1) Ausführlicheres siehe in Otte, „Glockenkunde", 2. Aufl., Leipzig 1884; in Kreusers „Christl. Kirchenbau" Bd. 1. S. 251 ff. Auch im „Organ für christl. Kunst", Jahrg. 1857. Nr. 10—14 incl. Sehr zu empfehlen ist: Böckeler, „Beiträge zur Glockenkunde", Aachen 1882. Ein guter kurzer Ueberblick der Gesch. der Glocken in „Zeitschr. für christl. Kunst" Jahrg. IV. Seite 59—70.

2) „Daggaeus fuit faber tam in ferro, quam in aere, et scriba insignis. Fabricavit enim trecentas campanas." Act. SS. Aug. III. pag. 656.

3) Cap. Caroli M. a. incert. II. Hartzheim tom. I. pag. 420: „Ut omnes sacerdotes horis competentibus diei et noctis suarum sonent ecclesiarum signa."

4) Die Glocke auf dem mittleren Thurme des Domes zu Olmütz wiegt 358 Ztr. Die grosse Glocke des Domes zu Erfurt (Maria gloriosa) von 1497 hat 275 Ztr., in der Höhe 1,80 m, im Durchmesser 2,40 m, ihr Klöppel wiegt 11 Ztr.

5) Die größten und zahlreichsten Glocken hat Rußland. Der sog. „Glockenkaiser" in Moskau, die größte Glocke der Welt, aus der Zeit der Kaiserin Anna (1730 - 1740), wiegt 4000 Ztr., hat 6,13 m in der Höhe, 6,42 m im Durchmesser, ist jedoch nicht mehr im Gebrauche.

wähnt [1]). Hinsichtlich der Gestalt sind die älteren Glocken mehr schellenförmig, auch geradwandig, oder bienenkorbartig, später wird die seit dem dreizehnten Jahrhundert vorkommende regelmässigere und anmuthig geschweifte Form allgemein. Jahreszahlen, Inschriften, Verzierungen finden sich auf Glocken aus älterer Zeit nicht vor [2]); im dreizehnten Jahrhundert werden sie häufiger, und sind meistens oben am Halse der Glocke, oder auch unten am Kranze, seltener in der Schweifung angebracht, und zwar anfangs im Metalle gravirt, später im Gusse erhaben. In der Zeit der Renaissance bedeckte man oft die ganze Glocke mit Inschriften und Bildwerk, nicht selten zum Nachtheil des reinen Tones [3]). Was diese tonale Beschaffenheit der Glocke betrifft, so beachtete man schon frühe die sogenannten Nebentöne [4]), ingleichen den Unterschied der grossen und kleinen Terz im Mitteltone; doch wird auch hier die praktische Erfahrung im Bau der Glockenrippe oder des Profiles und in der Mischung und Hitzung des Metalles mehr maßgebend gewesen sein, als die eigentlich mathematische Berechnung. Hinsichtlich des Zusammenstimmens mehrerer Glocken folgte man im ganzen Mittelalter, wie in der Musik so auch hier, selbstverständlich dem melodisch-harmonicalen Princip, d. h. man wählte mit Berücksichtigung der Zahl und Grösse der Glocken, für die einzelnen derselben die Töne nicht nach Accorden, sondern nach ihrer diatonischen Abfolge in den verschiedenen Kirchentonarten.

Die Diöcese Regensburg hat noch sehr alte, ehrwürdige Glocken, so das vielleicht schon aus St. Wolfgangs Zeit stammende Glöcklein zu Günzkofen, Pf. Gottfrieding, von seltsam länglichter Form, ohne Inschrift und Ornament, und eine ähnliche als St. Wolfgangsglöckchen bezeichnete kleine Glocke zu St. Ulrich in Regensburg, dann die dem 12. Jahrh. angehörige zu Sossau, viele Glocken mit Majuskelschrift auf den Thürmen im Dome zu Regensburg, in Amberg, in Aiterhofen, Vilsbiburg u. s. f. aus dem 14. Jahrh., Glocken aus dem 15. Jahrh. zu Plattling, Eggenfelden u. s. f.; aus dem 16. zu Altdorf, St. Martin in Amberg, Straubing u. a. O. Regensburg und Straubing waren früh durch ihre Glockengießer berühmt, ersteres besonders noch im 16.—18. Jahrh. durch die Thätigkeit der Schelchshorn [5]).

1) Die Glocke im Kölner Museum ist aus drei Eisenplatten mit kupfernen Nägeln zusammengenietet. Sie ist nach der Sage um das Jahr 613 von Schweinen ausgewühlt worden (Saufang), hat 37 Cm in der Höhe, und in der größten Weite 32 Cm.

2) Als die älteste datirte Glocke ist bis jetzt die in St. Burchard zu Würzburg vom Jahre 1249 bekannt; die ältesten Inschriften gehen bis in's 12. Jahrh. zurück. (Inschrift und Datirung der Glocke in Iggensbach bei Hengersberg in Niederbayern vom Jahre 1144 ist noch zweifelhaft.)

3) Mehr über den Inhalt und die Form der Glockeninschriften siehe in Otte's „Glockenkunde" S. 80—85 und in seinem „Handbuche" S. 442—446; auch im „Kirchenschmuck" 1860. Heft 2. und Heft 9. mit Beil., und bei Böckeler, S. 76 ff.

4) Vincent. Bellov. Specul. nat. lib. IV. cap. 14: „Campana in tribus locis, si pulsetur, tres habere sonos invenitur, in fundo mediocrem, in extremitate subtiliorem, in medio graviorem." (Siehe Kreuser, „Kirchenb." I. S. 260.)

5) Vergl. „Glocken und Glockengießer der Stadt Regensburg" von Schuegraf.

4. Mit der Geschichte der Glocken hängt die der Uhren enge zusammen. Schon Papst Sabinian (604) soll verordnet haben, daß die Tagstunden mittels Glockenschlag in den verschiedenen Kirchen angezeigt werden[1]). Die Erfindung der eigentlichen Uhren aber wird Gerbert, dem nachmaligen Papste Sylvester II. (1003), zugeschrieben; und wirklich waren ein Jahrhundert nach ihm die Uhren schon viel verbreitet und zu Durandus Zeit fast allgemein bekannt[2]). Anfänglich wurden sie zunächst im Innern der Kirchen angebracht, später, und besonders seit dem 14. Jahrhundert, auch auf den Kirchthürmen, an denen jedoch vielfach und noch lange nachher auch Sonnenuhren vorkamen[3]). Bis in's 16. Jahrh. theilte man übrigens nicht nach zwölf, sondern nach vierundzwanzig Stunden (grosse und ganze Uhr); und sollten diese Stunden nicht bloß durch den Glockenschlag, sondern auch sichtbar durch Zifferblätter und Zeiger angegeben werden, so wurden die Zahlen meist nur in die Quadern eingehauen und mit Metall eingelassen, oder aber erhaben dargestellt und gefärbt. Häufig waren mit den Uhren sowohl inner als außer der Kirche mechanische Werke verbunden, durch welche in sinnvoll anregender Weise die Bewegung der Himmelskörper, der Wechsel der Zeiten und Menschenalter, die Ordnung der Stände u. dergl. zur Darstellung kamen[4]); in späterer Zeit waren mechanische Glockenspiele beliebt. Allmählig aber verschwand all dieses sinnig erfreuende Leben von den Kirchen und Thürmen, und mußten jene ungeheuren viereckigen Uhrschilder genügen, die zudem oft noch den Thurm selbst in seiner Architektur verunstalteten.

5. Bei Neuherstellung von Glocken und Uhren möchten folgende Winke Beachtung verdienen. In neuerer Zeit versuchte man auch für das altbewährte Glockenmetall ein Surrogat, den Gußstahl. Es hat sich jedoch bereits gezeigt, daß hier wie sonst alles Surrogat vom Uebel sei[5]). Daher ermögliche man es

1) Durand. Rat. lib. I. cap. 4. nr. 1: „Sabinianus papa statuit, ut horae diei per ecclesias pulsentur."

2) Rat. lib. I. cap. 1. nr. 35. gibt nach seiner Art auch bereits die Worterklärung: „Horologia, per quae horae leguntur, id est colliguntur."

3) So am Dome zu Regensburg die Sonnenuhr vom Jahre 1487, ebenso am Straßburger und Freiburger Münster.

4) Astronomische Uhren erhielt 1352 das Straßburger Münster, 1405 die Marienkirche zu Lübeck u. A. Berühmt ist die Uhr der Liebfrauenkirche zu Nürnberg mit dem sog. Männleinlaufen (die sieben Churfürsten vor dem Kaiser). Ueber andere derartige Werke siehe auch Kreuser, „Christl. Kirchenbau", Bd. I. S. 264 ff.

5) Schon die Section für christl. Kunst bei der in Trier stattgefundenen Generalversammlung der kath. Vereine hat sich hiegegen einstimmig ausgesprochen, erstens weil der Klang solcher Gußstahlglocken ein kesselartiger, kalter, und wenig harmonischer sei, zweitens weil die Reste einer zersprungenen Gußstahlglocke nur den Werth von altem Gußeisen haben, drittens weil die Gefahr des Zerspringens vermöge des durch die Erschütterung in dem Gußstahle vorsichgehenden Krystallisationsprozesses viel grösser sei. Andere Surrogate jüngster Zeit, wie z. B. Stahlstäbe,

vielmehr dem Gießer, recht gute Glockenspeise zu verwenden, da je feiner die Materie, um so reiner ihr Klang und um so grösser ihre Dauerhaftigkeit sein muß. Hinsichtlich der Stimmung der Glocken wird es vorzuziehen sein, in den einzelnen Glocken die Töne in diatonischer Reihe, also c, d, e, oder c, d, e, f, für mehrere Glocken auch c, d, g, a, h, c, oder c, d, e, f, a, c, oder bei geringeren Mitteln in höherer Lage, sich folgen zu lassen, statt im Dur- oder Molldreiklange: d, f, a, oder c, e, g u. dergl. Da nämlich bei der verschiedenen Grösse der Glocken während des Läutens der Zusammenklang in Einem Schlage nur selten hervortritt, so ist es mehr die wechselnde melodische Folge der Töne, das eigentliche und eigenthümliche Singen der Glocken, worauf es bei der Wahl der Töne und Intervalle ankömmt; der Dreiklang allein aber ist hiefür weniger geeignet. Auch in der Art des Aufhängens der Glocken und in der Construction von hölzernen und eisernen Glockenstühlen sind in neuerer Zeit mancherlei Versuche gemacht worden, um theils die Glocken, theils das Mauerwerk des Thurmes zu schonen. Sie haben sämmtlich bis jetzt sich nicht genügend bewährt[1]. Die gewöhnlichen Glockenstühle, jedoch aus möglichst kurzen Balken frei auf dem übrigen feststehenden Balkengerüste aufgebaut, werden wohl auch fortan die besten Dienste thun[2]. Man sehe nur fleißig nach, damit das gelockerte Gebälke immer wieder angezogen werde[3], daß der Riemen des Klöppels sich nicht zu sehr ausdehne und so dieser statt die Dicke des Glockenringes das äußerste Ende der Glocke anschlage, daß ferner der Klöppel, falls er im Laufe der Zeit kantig geworden, rundgefeilt werde, daß endlich die Glocke immer gerade hänge, und, wenn sie an der Anschlagsstelle sich zu vertiefen beginnt, rechtzeitig umgehängt werde: und es reicht dieses schon hin, um eine Menge von Schäden an Thurm und Glocken zu verhüten. Auch von der Art des Läutens selbst hängt vieles ab. Man lasse daher nicht Jedermann an die Glocke, und führe, wo es immer möglich ist, wieder ein, die Glocken auf dem Thurme zu läuten; die etwa hervortretenden Schäden werden leichter wahrgenommen, und das Geläute selbst wird durch das geordnetere Anschlagen melodischer und harmonischer[4]. Sich gegen alle Thurmuhren zu erklären, ist nach dem oben

---

Stahlröhren, von belederten eisernen Hämmern geschlagen, Glasglocken mit Metallklöppel, genügt es hier nur zu nennen, um davor zu warnen.

1) Das Hamm'sche System ist noch das bessere, und dem alten mehr conform; das Richter'sche erleichtert nur das Läuten, beeinträchtiget aber die Schönheit des Geläutes; das neueste von Jul. Kasperski (drehbares, transportables Läutwerk) wird nicht mehr Erfolg haben. Man bedenke immer, daß eben die regelmässige Schwingung des Glockenkörpers die Schönheit des Geläutes bedingt.

2) Glockenstühle aus Eisen mögen als feuersicher, und leichter, mancherlei Vortheile unter Umständen bieten; aber die Nachtheile scheinen diese aufzuwiegen.

3) Hiebei dulde man aber nie, daß zwischen das Balken- und Mauerwerk Keile eingetrieben werden, da gerade dadurch die Erschütterung erst recht schädlich wirkt.

4) Werthvolle Rathschläge über Beschaffung von Glocken gibt Walter im 5.—7. Hefte der theol.-prakt. Monatschrift, Passau, Abt 1893.

Angeführten nicht gerathen; wohl aber ist zu verwerfen das völlig ungeeignete Verfahren, an jeglichen älteren Thürmen romanischen oder gothischen Styles Uhren anzubringen, so daß oft ganze Architekturtheile zerstört, oder die schönen Verhältnisse des Baues aufgehoben werden. Thurmuhren müssen von vorne herein im Baue mit beantragt und auch für den nothwendigen Raum, für Licht und Schutz im Platze der Aufstellung gesorgt sein [1]) Endlich wäre es zu empfehlen, auch bei Herstellung neuer Uhren wieder etwas mehr auf sinnigen Schmuck in der Weise der Alten zu denken [2]).

§ 61.

Grabdenkmale.

1. Nur dann, wenn Tod und Grabesstätte wieder mehr mit den Augen des christlichen Glaubens betrachtet werden, wird man hoffen dürfen, auch Grabdenkmale gefertiget zu finden, die einer christlichen Kunst würdiger sind. Diese Grabdenkmale sollten eben so viele Denkmale des lebendigen Glaubens unter den Christen sein, eines Glaubens, der im Tode das Ende aller Eitelkeit und Herrlichkeit dieses Lebens erblickt, den ernsten Hingang vor den Richterstuhl der göttlichen Gerechtigkeit und Barmherzigkeit, eines Glaubens, der da weiß, daß die Liebe den Abgeschiedenen noch tröstend folgen kann mit Gebet und Busse und guten Werken, der bekennt, daß Christi Tod den Tod überwunden, daß Alle, die uns vorausgegangen mit dem Zeichen des Glaubens, nun im Frieden ruhen und dem Tage der Auferstehung entgegenharren. Nach diesen Anschauungen der Kirche arbeitete eine bessere Zeit die Grabdenkmale ihrer Verstorbenen.

2. Die kirchlichen Vorschriften beziehen sich wohl zunächst auf die Gottesäcker, ihre Anlage, ihre Sicherung durch hohe Mauern und Thüren, ihre Weihe, die Entfernung alles Profanen, die Errichtung von Todtenkapellen, Ossarien u. s. f.[3]); dennoch

1) Anderseits sei hier auf das Verkehrte aufmerksam gemacht, um der Thurmuhr willen den Thurm gerade in die Fronte der Kirche zu stellen. Abgesehen davon, daß nicht Alles, was für grosse Anlagen sich ziemt, auch kleineren frommt, und daß der Thurm an der Seite der Kirche in der Nähe des Presbyteriums ungleich praktischer situirt erscheint, ist gerade diese Stellung des Thurmes in der Façade nicht selten das Haupthinderniß jeder etwa nothwendigen Vergrößerung der Kirche.

2) Welcher Reichthum anregender Gedanken hiefür läge nicht z. B. in v. Führichs Bilde „die Kirchenuhr“ darin sich der Zusammenhang zwischen der natürlichen und kirchlichen Zeit, die Harmonie der Tages- und Jahreszeiten, wie der Altersstufen mit dem Kirchenjahre und den Festkreisen desselben, überhaupt mit den Geheimnissen der Erlösung und Heiligung der Welt so tiefsinnig entfaltet!

3) Siehe diese Vorschriften gesammelt bei Dr. Amberger, „Pastoraltheologie“, Bd. II. Seite 991 ff.

aber finden sich auch manche, welche die Ausschmückung der Gottesäcker und die Grabdenkmale betreffen, und die genugsam zeigen, in welchem Geiste hier die Kunst verfahren soll.

a) Der Gottesacker habe über seinem Haupteingange das Kreuz; zu den Füssen des Gekreuzigten kann hier ein Todtenkopf angebracht werden [1]). Auch in der Mitte des Gottesackers soll ein Kreuz aufgerichtet sein [2]) entweder aus Stein oder Erz oder Holz, am schicklichsten gegen Westen gewendet, auf daß die in den Gräbern Ruhenden gegen Osten und auf Ihn schauen, der vom Aufgang kömmt und Aller Licht ist.

b) „Die Mauer des Friedhofes sollte auf der inneren Seite mit Kapellen oder Säulengängen umgeben sein, welche mit Bildern und heiligen Geschichten, sowie durch die religiösen Epitaphien religiöser Gläubigen geziert werden, auf daß so die Christen desto leichter und häufiger der Liebe und Sorge, welche sie für die Verstorbenen tragen sollen, gedenken mögen, des menschlichen Looses zugleich und ihres eigenen Todes“ [3]).

c) „Lächerliche, unpassende, und geschmacklose Epitaphien sollen von den Seelsorgern nicht zugelassen, oder entfernt werden, wo sie gesetzt wurden“ [4]). „Lobenswerth ist es und würdig christlicher Frömmigkeit, auf das Grab eines Jeden das hl. Kreuz zu setzen“ [5]). „Wenn dagegen Jemand aus Liebe gegen die Eltern, Verwandten u. s. f. prächtigere Denkmale aus Marmor oder noch kostbarerem Steine, oder in grossen Gemälden ausführen lassen will, so stimmen wir, wenn anders dieselben Frömmigkeit beurkunden und eine wirkliche Zierde des heiligen Ortes sind, hierin gerne bei“ [6]).

d) Die Grabdenkmale mit Blumen zu umpflanzen, ist gewiß sinnig und lobenswerth; aber weniger stimmt es mit den kirchlichen Anschauungen überein, den ganzen Gottesacker einem Garten ähnlich zu gestalten [7]).

e) Vorzüglich auch bei den Grabdenkmalen in den Kirchen soll beachtet werden, daß Nichts weder in Bildwerk, noch in Inschrift ausgeführt werden dürfe, ohne daß es vorher vom Bischofe (oder dem Vorstande der Kirche) gutgeheißen sei [8]).

---

1) Instr. fabr. lib. I. cap. 27. pag. 588.

2) Ibid. und Const. Dioec. Ratisb. P. II. cap. 1. § 4. nr. 2.

3) Ornat. eccles. cap. 9. pag. 16. — Instr. fabr. l. c.

4) Instr. past. Eystettens. pag. 121. Es versteht sich, daß hiebei keinerlei Gewalt, sondern, besonders in letzterer Beziehung, nur Ueberredung Platz greifen könne.

5) Ornat. eccles. l. c. pag. 18. Cf. Rit. Rom. De exequ.: „Semper Crux capiti illius (defuncti) apponi debet, ad significandum, illum in Christo quievisse.“

6) Ibid. l. c. pag. 16.

7) Conc. Vienn. (1858) tit. IV. cap. 15: „Ut in horti modum componatur, non toleretur.“

8) Instr. fabr. l. c. pag. 587.

f) „Bei Grabsteinen, welche auf dem Boden der Kirche liegen, muß nicht bloß darauf gesehen werden, daß sie nicht über das Kirchenpflaster hervorstehen, sondern auch, daß kein Kreuz oder sonst ein heiliges Bild oder Symbol auf irgend eine Weise daselbst angebracht werde“ [1]).

3. Gegenüber den hoffnungs= und trostlosen Gebräuchen, durch welche das Heidenthum die Erinnernng an die Verstorbenen zu wahren suchte, zeugen die Beerdigungsweisen des jüdischen Volkes durchweg für den Glauben an Unsterblichkeit und Auferstehung. Bekannt sind die labyrinthartigen Todtenstätten rings um Jerusalem [2]) mit ihren Gräbern im Boden oder in den Felsenwänden, und ihren Sarkophagen, sodann die jüdischen Katakomben Roms mit ihren symbolischen Wandmalereien und den reichen, sogar vergoldeten Steinsärgen. Die christliche Kirche hielt an dieser Weise des erwählten Volkes fest, und vor Allem war ihr das Begräbniß und das Grab Jesu Christi, des Ersterstandenen, für alle Zeit heiliges Vorbild. Mit welcher glaubensvollen Pietät und Sinnigkeit die ersten Christen die Gräber ihrer Dahingeschiedenen behandelte, davon geben uns die oberirdischen und unterirdischen Cömeterien der frühesten Jahrhunderte, die Richtung der Gräber nach Osten, die Bilder und Inschriften [3]), dann die reich mit Bildwerk geschmückten Steinsarkophage [4]), und die Grabkapellen Zeugniß. Die am öftesten wiederkehrenden Bilder sind entweder symbolischen oder geschichtlichen Inhalts. Da erscheint besonders oft das bekannte Monogramm Christi des Herrn, nämlich ein X (χ) mit dareingestellten P (ϱ), das A und Ω zur Seite (Apok. 1, 8.), Anker (Hebr. 6, 18.), Leuchter (Joh. 8, 12.), Krone (II. Tim. 4, 8.), Palme (Apok. 7, 9.), Oelzweig (Röm. 11, 17.), Weinrebe (Joh. 15, 5.), Fisch, Delphin, dessen Bedeutung schon oben erklärt worden, Hirsch (Ps. 42, 1.), Lamm, Taube, Phönix und der Pfau, wegen seines nach der Sage unverweslichen Fleisches ein Bild der Auferstehung; sodann Noah in der Arche, das Opfer Abrahams, Jonas im Walfische, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Christus der gute Hirt, Christi Auferstehung u. s. w. [5]). In der

1) Ibid. l. c.

2) Vergl. Sepp, „Jerusalem und das hl. Land“, Bd. I. S. 220 ff. 247 ff.

3) Vergl. hierüber die oben S. 15. Anmerk. 1. angeführten Schriften, bes. Kraus, „die röm. Katak.“, 2. Aufl. S. 120: Ueber die oberirdischen Cömeterien; auch „Organ für christl. Kunst“, Jahrg. II. Nr. 15—20. Der „Kirchenschmuck“ enthält im Jahrg. 1866. Heft 4. und 1867. Heft 1. und 2. sehr belehrende Aufsätze über Grab und Grabmale überhaupt.

4) Die bekannteren Sarkophage älterer Zeit sind die des christlichen Patriciers Junius Bassus (a. 359), dann die bei Neapel und in Marseille gefundenen; eine gute Beschreibung im „Kirchenschmuck“ a. a. O. Das Eingehendste aber über die Sculpturen christlicher Sarkophage siehe bei Kraus a. a. O. S. 347—368.

5) Es ist anerkannt, daß die meisten bildlichen Darstellungen in den Katakomben aus den noch heute im Officium defunctorum enthaltenen Bildern der hl. Schrift die Erklärung finden.

romanischen und gothischen Zeit ehrte man das Andenken der Verstorbenen gleichfalls in ächt christlichem Geiste, wie dieser sich in der Anlage der Gottesäcker [1]), in den erhaltenen Grabplatten und grösseren Grabmonumenten ausspricht. Einfachheit, Demuth, Gebetssinn, Bußgeist, freudige Hoffnung der Auferstehung mit Christus zeigen sich in Inschriften, wie in der Wahl und Ausführung des Bildwerkes. Die Grabplatten sind entweder liegende über dem Grabe, oder stehende an der Wand, die ältesten meist sehr schmal, oder auch mit einem spitzigen Giebel schließend; sie haben entweder bloß ein Kreuz ohne oder mit Umschrift, oder auch die Figur des Verstorbenen; bei älteren ist diese bloß vertieft mit scharfen Linien eingezeichnet und in diese selbst schwarze emailartige Masse eingelassen. Was das Material betrifft, so sind dieselben in Stein, aber auch häufig in Metall, Messing oder Bronce gearbeitet. Kirchen, Kreuzgänge, Vorhallen erglänzten einst von diesen metallenen, entweder nur gravirten oder mit vertieftem Grunde gearbeiteten Grabplatten, die nun meist aus Gewinnsucht verschleudert sind. Steinerne Platten jedoch haben noch sehr viele, und aus frühester Zeit, sich erhalten. Die grösseren Grabmonumente haben vorzüglich die Gestalt von Tumben manchmal auf Säulchen oder Füssen stehend, darauf die liegende Figur des Entschlafenen mit gefalteten Händen, mit dem Rosenkranze u. s. f. [2]). In der Renaissancezeit kommen gleichfalls noch schöne Monumente, Metallgrabplatten und Broncegüsse, und besonders gute Reliefarbeiten in Stein vor [3]). Aber der klassische Geist überschwemmte nur zu bald Kirchen und Gottesäcker mit jenen mythologischen und heidnischen Sinnbildern, die uns nun überall begegnen, der Gott der Zeit mit der Sense, nackte Genien mit Thränentüchern, Psyche und Amor, Centauren oder zerbrochene Säulenschäfte, umgestürzte ausgelöschte Fackeln, Mohnköpfe, Schmetterlinge, Aschenkrüge u. s. w.; oder es sind diese Grabdenkmale, wenn auch solche Erinnerungen fehlen, dennoch von so wenig christlichem Sinne eingegeben, daß man bei all' ihrer Pracht und technischen Schönheit es gar wohl heraus fühlt, wie eben nur diese angestrebt wurden.

Die Diöcese Regensburg besitzt ebenfalls noch sehr schöne ältere Grabmonumente. Uebergehen wir die aus altchristlicher Zeit stammenden kleineren Denksteine, wie deren z. B. im histor. Vereine aufbewahrt sind, und die interessanten Ziegel vom Grabe des heil. Dionysius in St. Emmeram [4]), so gehören zu den ältesten Grabmälern der Stadt

1) Es möge hier an die Camposanti erinnert sein, besonders an jenen in Pisa (1278 bis 1283), dessen Gallerieen vom 14. Jahrh. an die besten Maler, ein Pietro di Lorenzo, Francesco da Volterra, Andrea da Firenze, Antonio Senziano u. A. mit ihren Gemälden schmückten.

2) Eines der großartigsten und formschönsten Grabmäler ist wohl das des Kaisers Ludwig in der Liebfrauenkirche zu München. Vergl. Sighart a. a. O. Seite 498.

3) Schon oben (S. 134) wurden das Grabmal Friedrich III. zu Wien, das Sebaldusgrab zu Nürnberg, und das Kaisergrab zu Bamberg angeführt.

4) Es ist außerdem bekannt, daß sehr frühe den Verstorbenen auch in den Sarg verschiedene Gegenstände gelegt zu werden pflegten, als Kelche, Kreuze, Münzen und Siegel,

das noch im 10. Jahrh. gefertigte des Herzogs Arnulf († 937) in St. Emmeram[1]), dann der grosse Steinsarg des heiligen Romuald (oder Ramwold) in der Krypta ebendaselbst[2]), gleichfalls dem 10. Jahrh. angehörig. Herrliche Denkmale aus späterer romanischer Zeit sind noch das Grabmal Utas, der Gemahlin König Arnulfs[3]), des Herzogs Heinrich, Vaters Heinrich des Heiligen; dann aus gothischer Zeit „die Krone aller Steinsculpturen des deutschen Mittelalters“ die Tumba der seligen Inclusin und Jungfrau Aurelia, der sich völlig ebenbürtig jene des hl. Wolfgang anreiht, und die grossartige Altartumba des hl. Emmeram, sämmtlich nebst vielen andern kleineren in der nämlichen Kirche. In Obermünster ist das älteste erhaltene Denkmal die 1,82 m lange und 58 Cm breite Grabplatte mit dem contourirten Bilde des sel. Merchertach († 1080), der hier als Inclusus gelebt, und nach Raderus Ausdruck der Grundstein aller Schottenklöster in unserem Vaterlande Bayern gewesen. Eine ganze Sammlung besonders auch für das Studium der Epigraphik und der geistlichen Trachten des Mittelalters wichtiger Denkmale vom 13.—16. Jahrh. zeigt das Cömeterium der Kanoniker am Dome[4]); aber auch im Dome selbst sind deren viele und bedeutende, darunter auch der bekannte Erzguß Peter Vischers, eine Platte mit der Darstellung Christi und der Apostel vor den Schwestern des verstorbenen Lazarus (Denktafel der Tucherin 1521), und das Hochgrab des Fürstbischofes Philipp Wilhelm, in Marmor und Bronce vom Jahre 1598. Außerhalb der Stadt nennen wir von älteren nur die Tumba des sel. Martyr. Erminold, ersten Abtes von Prüfening, das Grabdenkmal der Babonen von Abensberg in der Gruft des Klosters zu Rohr, dann das wahrhaft fürstliche Grabmal Herzog Albert II. von Bayern († 1397) hinter dem Hochaltare der Carmelitenkirche in Straubing, und jenes des Pfalzgrafen Ruprecht in der Pfarrkirche zu Amberg.

4. In neuerer Zeit fängt man an, auch in Herstellung von Grabdenkmalen sich wieder zum Besseren zu wenden, wobei jedoch immerhin vor willkürlicher Neuerung,

---

besonders Bleitafeln mit Inschriften. Eine solche ist bei den Reliquien des hl. Erhard in Niedermünster, und zwar die ursprüngliche, aus dem 8. Jahrh.

1) Es ist dies ein länglichter Stein, ohne Inschrift und Zeichnung auf der Oberfläche, dagegen rings an den Seiten mit einem schönen frühromanischen Laubornamente versehen. Er ist jetzt wieder als Tumba hergestellt, und an den ursprünglichen Platz des Grabes versetzt.

2) Er wurde im Jahre 1870 mit den hl. Reliquien erhoben und in der Krypta des Heiligen über dem Orte des Grabes aufgestellt. Der Sarg selbst ist ohne Ornament, der Deckel jedoch aus zwei grossen Steinen mit eisernen Ringen und vier Ecknäufen zeigt ein schöngeformtes auf dem Felsen ruhendes Kreuz. Es ist der nämliche, den St. Ramwold zu Lebzeiten sich herstellen ließ. Der hölzerne Schrein in demselben war einst durch Heinrich den Heiligen mit kostbarem rothen Leder überkleidet. Das Grab schloß der jetzt an der Wand befindliche grosse und sehr beachtenswerthe romanische Denkstein.

3) Abbild. siehe bei Sighart a. a. O. Seite 257. Die Beschreibung dieses und der folgenden Denkmäler bei Niedermayer, „Künstler und Kunstwerke rc.“ und v. Walderdorff, „Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart“, Seite 343 ff., woselbst auch die Abbildungen der meisten von den vorgenannten Grabmälern.

4) Daselbst ist jetzt auch der in einem Privathause wieder aufgefundene grosse Grabstein des berühmten Regensburger Predigers Berthold († 1272), worauf sein Bild, untergebracht. Abbild. bei v. Walderdorff a. a. O. Seite 243.

oder unverstandener Anwendung gothischer Architekturformen, z. B. einer Fiale, als Denkmal selbst, gewarnt werden muß. Ungewöhnliche, jetzt nicht mehr geläufige, christliche Symbole sollten gleichfalls nicht gewählt, oder wenigstens durch passende Schriftstellen erläutert werden. Der geeignetste Schmuck des Grabes ist allezeit das Kreuz. Es wäre auch gut, wieder zu jenen Metallplatten nach früheren Mustern zurückzukehren, die entweder an der Wand, oder auch über den Gräbern auf einem gemauerten Untersatze aufruhend, angebracht werden können. Muster von Grabkreuzen einfacher Art siehe im „Kirchenschmuck" 1865. Heft 1. Beil. 4—6. und Heft 2. Beil. 1; dann 1867. Heft 2. Beil. 6. eines von Eisen auf steinernem Sockel; verschiedene Denkmale in den „Einzelnheiten" von Statz, Abth. III, 14—25. Vorzüglich wünschenswerth aber ist es, daß man das Beispiel nachahme, welches bereits auf mehreren Gottesäckern wieder vor Augen tritt, nämlich statt der oft viel kostspieligeren Denkmale von Stein, in Arkaden oder Kapellen religiöse Malereien ausführen zu lassen, die, ebenso im Geiste der Kirche als in der Kunsttradition begründet, zur Erbauung gewiß mehr beitragen werden, als die schönsten Grabmonumente[1]). Möchte man aber auch überall, was von älteren Grabmalen sich noch erhalten, zu bewahren suchen, und nicht auch jetzt noch einzelne Grabplatten auf eine der frommen Absicht unserer Vorfahren wenig entsprechende Weise oft zu den profansten Zwecken benützen! Wenn solche an Ort und Stelle durchaus nicht belassen werden können, so ist es rathsam, sie in etwa vorhandene Vorhallen, Todtenkapellen oder Kreuzgänge geziemend zu versetzen, wodurch vielleicht auch diese leider nur zu oft dem Verfalle anheim gegebenen Bauten selbst wieder besser gesichert und ihrer ursprünglichen Bestimmung zum Theil zurückgegeben werden könnten.

§ 62.

Krippen, Oelberge u. A.

1. Von manch Anderem, was auch einer ausführlicheren Behandlung würdig wäre, erwähnen wir nur der Krippen, Oelberge, heiligen Stiegen, Calvarienberge und Kreuzwegstationen, Votivkreuze, Lourdesgrotten und heiligen Gräber.

2. Der Gedanke des heiligen Franz von Assisi, im Freien die Krippe des Herrn darzustellen, fand freudige und mannigfaltige Nachahmung durch die ganze Christenheit; und noch jetzt bilden Krippen im Kleinen, in den Kirchen oder außer denselben,

1) Auf dem Gottesacker in München war das erste Werk dieser Art das schöne Gemälde Schraudolphs, die Erweckung von Jairus Tochter. — In eigentlichen Gottesackerkapellen liebte das Mittelalter besonders die Darstellungen der sog. Todtentänze. Mehreres hierüber siehe bei Otte, „Kunstarchäol.", Bd. I. S. 503 ff. Sie thäten auch jetzt noch ihre Wirkung.

bald einfach in Form einer Bildertafel, bald reicher in plastischer Behandlung, einen durchaus würdigen Gegenstand christlicher Kunst. Freilich haben sie in unserer Zeit durch mancherlei ungeeignete Zuthat, durch Verzicht auf jede künstlerische Anforderung Vieles verloren; allein auch hier haben bereits mehrere anerkennenswerthe Versuche des Besseren Platz gefunden. Man beschränke sich demnach mehr auf die Darstellung des Hauptgedankens, obgleich derselbe immerhin auch eine weitere Ausdehnung zuläßt[1]). Sodann wähle man stets die plastischpolychromische Ausführung, oder wenigstens die vorherrschend plastische in Verbindung mit Relief[2]). Obgleich der beste Ort für Krippen irgend eine Kapelle oder auch die Vorhalle der Kirche wäre, so ist doch auch an und für sich Nichts dagegen, dieselben in der Kirche selbst, z. B. im Seitenschiffe aufzustellen[3]), wenn anders hiedurch keinerlei Störungen des Gottesdienstes oder sonstige Unzukömmlichkeiten veranlaßt werden.

3. Nicht leicht entbehrte im Mittelalter, besonders seit den Zeiten der Kreuzzüge, eine Kirche ihres Oelberges, und noch finden sich herrliche Muster von solchen in Stein und Holz in unserem deutschen Vaterlande, bald in den Kreuzgängen, bald an den äußeren Wänden der Kirche, bald in eigenen Sacellen oder auch im Inneren der Kirche[4]). Mit besonderer Liebe hängen auch die Gläubigen an dieser von den Vätern ihnen überlieferten Andacht, und suchen immer wieder gern die heilige Stätte, wo auch dieselben vor ihnen in Angst und Noth des Lebens sich Trost und Muth geholt. Möchte man diese Werke einer frommen Zeit vor der Unbill der Witterung oder leichtfertiger Menschen schützen, ihre Ueberdachungen herstellen, und wo es nothwendig, an eine angemessene Restauration derselben denken!

4. Nachbildungen der heiligen Stiege[5]), vorzüglich in oder an Kloster- und

1) Es genügt zur Krippe der Stall, darin das göttliche Kind, Maria und Joseph, Ochse und Esel, oben die Engel des Gloria. Nun können aber auch hinzukommen die Weideplätze um Bethlehem, die Stadt selbst auf der Höhe, die Hirten entweder weidend oder anbetend, und die opfernden heil. drei Könige. Auch parallele Bilder des alten Testamentes können ihre Stelle finden.

2) Völlig unkünstlerisch sind die gewöhnlichen Puppenfiguren.

3) Es möge hier noch aufmerksam gemacht werden, wie ungleich geziemender es wäre, statt der für die Kirche unpassenden wächsernen Christkindlein in Glaskästen eine wenn auch noch so kleine und einfache Krippendarstellung irgendwo anzubringen. Es gab früher solche, von Holz geschnitten und gefaßt, die nur den Stall und Maria mit dem vor ihr auf dem Mantel oder in der Krippe liegenden göttlichen Kinde zeigten, und etwa zwei Schuh in der Höhe und Breite hatten.

4) Einer der großartigsten Oelberge war der im Kreuzgarten des Speyrer Domes vom Jahre 1509. Siehe seine Beschreibung in J. Geissel's „der Kaiserdom zu Speyer“ Bd. II. Seite 141—154. (Auch bei Sighart a. a. O. Seite 544.) In jüngster Zeit hat man begonnen, dieses herrliche Werk in seinen Haupttheilen wieder neu herzustellen, und zwar in gelungener Weise. Kleinere Oelberge aus alter Zeit finden sich allenthalben.

5) Ueber die durch St. Helena geschehene Uebertragung der hl. Stiege in den Lateran zu

Wallfahrtskirchen, wohl etwas späteren Ursprungs, jedoch von der Kirche gleichfalls gutgeheißen, sind nicht gar selten. Es finden sich solche aus Marmor oder aus anderem schönen Steine gearbeitet. Jede Stufe enthält ein gemeißeltes oder eingelegtes Kreuz, weshalb die Gläubigen diese Stufen nicht betreten, sondern nur auf den Knieen von Stufe zu Stufe und betend zu dem oben aufgestellten Kreuze des Herrn rücken. Hie und da sind an der Seite Engel, welche die Leidenswerkzeuge tragen, oder andere Bildwerke angebracht; eine zweite Stiege führt von oben wieder hernieder.

5. Auch Calvarienberge kommen frühe, nämlich seit dem 13. Jahrhundert, vor, ebenso Abbilder der Leidensstationen, des Kreuzweges des Herrn. Die Zahl der Stationen war anfangs nur sieben oder acht, im 15. Jahrhundert meist zehn, und stellte sich erst später auf vierzehn fest. Der erste grössere Kreuzweg in Deutschland, und wohl auch der schönste, ist das Werk des Adam Krafft in Nürnberg, vom Jahre 1490[1]). Die Stationen nun können entweder in voller Plastik, wie die des ebengenannten Kreuzweges, und zwar in Stein und Holz[2]), freistehend und in umschließenden Kapellen, oder auf steinernen Standsäulen in Relief, aus Holz, Metallguß u. dergl. hergestellt werden[3]). Was die Kreuzwegstationen in den Kirchen betrifft, so wäre es gut, wenn nicht bloß sorgfältig und dauerhaft gemalte, sondern wenigstens für vermöglichere Kirchen auch wieder solche in Holzschnitzwerk gearbeitet würden[4]). Von den besonderen kirchlichen Vorschriften über die Kreuzwege[5]) führen wir nur jene bezüglich der Kreuze an. Da nämlich die Ablässe nicht auf die bildlichen Darstellungen, auch nicht auf den Ort selbst verliehen sind, sondern auf die mit den Stationen verbundenen hölzernen Kreuze gegeben werden[6]), so dürfen diese niemals

Rom, und ihre Verehrung siehe Ausführliches in Bened. XIV. de Beatif. Serv. Dei lib. VI. P. II. cap. XXVI. nr. 13—20. (ed. Prat. tom. IV. pag. 655—657.).

1) Es sind nur sieben, mit der Kreuzigung acht, lebensgroß in Stein ausgeführte Stationen, und auf dem Wege zum Johanniskirchhofe nach den Entfernungen des Leidensweges in Jerusalem selbst vertheilt.

2) Auch solche von gebranntem Thon kommen in älterer Zeit vor.

3) Allzu armselig aber ist es, auch hier Gußeisen zu verwenden, Farbendruckbilder, oder gar gemalte papierne Bilder unter Glas in Steinsäulen anzubringen.

4) Selbstverständlich sind die nach alter Weise aus festen Lindenbohlen geschnittenen den auf einer Bretterunterlage nur aufgenieteten oder aufgeleimten vorzuziehen.

5) Siehe dieselben bei Amberger, „Pastoralth.", Bd. II. S. 963 ff.

6) S. C. J. 30. Jan. 1839. in u. Lingon.: „Utrum, quando Stationes Viae Crucis canonice erectae designantur per depictas imagines, indulgentiae dictae Viae Crucis sint adnexae praedictis imaginibus, an vero loco ipsi, in quo collocantur?" resp.: „Negative quoad utramque partem; etenim indulgentiae Crucibus tantum sunt adnexae, quae quidem tantum sunt benedicendae, minime vero imagines, per quas designantur stationes." Aehnlich 14. Jun. 1845. in u. Quebec: „Cruces, quae ex ligno tantum esse debent, et in quibus tantum cadit benedictio etc." und 23. Apr. 1876.

fehlen, es mögen nun die Bilder in der Kirche oder im Freien, und von welch einem Materiale immer, aufgestellt sein[1]).

6. Oeffentliche Feldkreuze und Votivkreuze errichtete das Mittelalter zumeist in Stein, wie deren noch viele vorhanden[2]), und zu Mustern dienlich sind; jedenfalls wären diese den oft auch nicht gar billigen, übermässig hohen hölzernen Kreuzen mit ihren auf Blech gemalten Christusbildern weit vorzuziehen. Wo nur immer die Vermögensverhältnisse es möglich machen, sollte man auf öffentlichen Wegen und Kirchhöfen entweder solche steinerne oder auch in Holz gearbeitete und gutgeschützte Kreuzbilder aufstellen, nicht aber aus künstlicher Masse gefertigte, oder jene nun fast ausschließlich gebrauchten gußeisernen und vergolbeten Crucifixe.

7. Heilige Gräber sind Nachbildungen der Grabkapelle des Herrn in Jerusalem, oder aber nur die Darstellung seiner Grablegung selbst. Unter den auf uns gekommenen älteren hl. Gräbern der ersten Art sind besonders zu nennen die romanische Grabkapelle zu Eichstädt, das hl. Grab zu Constanz[3]), ein frühgothischer, thurmähnlicher Bau in einer schöngewölbten achtseitigen Halle, jenes zu Görlitz vom Jahre 1489, und das auf dem Johannisfriedhofe zu Nürnberg aus dem Jahre 1507. Darstellungen der Grablegung des Herrn haben noch ziemlich viele sich erhalten, und zeichnen sich aus jene in der Marienkirche zu Reutlingen, in Maria auf dem Capitol zu Köln, im Münster zu Frankfurt, und am Sacramentshäuschen zu St. Sebald in Nürnberg. Jetzt versteht man unter heiligen Gräbern den Ort der Aussetzung des Allerheiligsten in den zwei letzten Tagen der Charwoche. Daß schon mehrere jener ebengenannten heiligen Gräber zu ähnlichem Gebrauche gedient haben mochten, ist daraus abzunehmen, daß in der Brust mancher Bilder des im Grabe ruhenden Herrn noch die Oeffnung zu sehen, darin die Pyxis mit dem heiligsten Sacramente beigesetzt

---

1) Bei Stationen im Freien ist es gerathen, die hölzernen Kreuze, um sie vor baldiger Verwitterung zu schützen, in den Stein oder in Metall, auf der Wetterseite auch hinter Glas, sichtbar (S. C. J. 23. Nov. 1878.) einzulassen. Bei Frescomalereien können die Kreuze auf baldachinartigen Ueberdachungen der Gemälde aufgesetzt werden. Die Kreuze allein an die Wände der Kirche zu befestigen, und statt Bildern ihnen die betreffenden Inschriften der Stationen oder nur ganz kleine Bilder beizufügen, oder die Bilder als Glasgemälde nebenan in die Fenster zu versetzen, scheint für die Praxis weniger empfehlenswerth. — Noch mag erwähnt werden, daß die zeitweise Erneuerung der hölzernen Kreuze, in kleinerer Zahl als die unberührt bleibenden, eine neue Weihe des Kreuzweges nicht nöthig macht (S. C. J. 14. Jun. 1845.), ebenso die Erneuerung der Bilder, wenn die geweihten Kreuze wieder an ihrem Platze applicirt werden (S. C. J. 15. Nov. 1845. in u. Nannetens.).

2) Fast durchweg zur Erinnerung eines an dieser Stätte vorgefallenen Unglückes oder zur Sühne eines Todtschlages.

3) Schon der hl. Conrad, Bischof von Constanz († 976), stattete die St. Mauritiuskirche mit einem hl. Grabe, reich mit Silber und Gold verziert, aus; denn er selber hatte das hl. Land besucht.

zu werden pflegte. Was aber im Laufe der Zeit in Folge der Entartung kirchlicher Kunst und einreißender Willkür auf dem Gebiete der Liturgie aus diesen heiligen Gräbern geworden, haben wir noch heute vor Augen. Es ist hohe Zeit, hieran zu bessern. Vor Allem verlangt die Rücksicht auf die so wunderbar schön geordnete Liturgie jener Tage, daß die heiligen Gräber nicht an einem Orte angebracht seien, an welchem sie nur stören, also nicht vor oder zunächst dem Hochaltare. Sie finden ihren geeignetsten Platz in einer separaten Kapelle, oder, wo solche mangelt, auf einem Seitenaltare. Ebenso ist darauf zu sehen, daß die Aussetzung immer in würdigster Weise geschehen könne und daß Alles fern bleibe, was an gewöhnliche Trauerfeierlichkeit erinnert, also z. B. auch übergrosse Verfinsterung des Raumes, die Verhüllung mit schwarzen Tüchern u. dergl. Ingleichen verstoßt gegen diese dem Allerheiligsten schuldige Ehrfurcht alles Theatralische der Anordnung, alles Flitterhafte und Kindische. Es kann ein Altar der Kirche entweder nur vorübergehend zu einem heiligen Grabe eingerichtet werden, indem man vor demselben das Grab mit dem darin ruhenden Bildniß des Herrn, auf demselben aber einen Thron zur Aussetzung, sodann zum Schmucke und zur symbolischen Erinnerung an den Grabesgarten und das Licht, das nie erlischt, Sträucher und Blumen und Lichter in entsprechender Zahl und Ordnung [1]) anbringt; oder man construirt einen der Altäre der Kirche gleich anfangs so, daß er auch als Heiliggrab-Altar dienen könne, z. B. durch Anwendung schließbarer Flügelbilder [2]); oder es werde eine eigene Grabkapelle nach dem Muster älterer erbaut, mit einem Altar der Grablegung versehen.

In neuerer Zeit häufen sich die sogenannten Lourdesgrotten. Die Erscheinung der „Unbefleckten Empfängniß“ darf zwar in ihrer geschichtlichen Form in Nichts durch die Plastik geändert werden; was jedoch die Grotte und Umgebung betrifft, so ist es gewiß entsprechender, statt sie von Tropfsteinen und Schlacken herzustellen, des Reliefs oder auch nur der Malerei sich zu bedienen, und alles Spielende, wie transparente Beleuchtung u. dergl. zu vermeiden.

Auch von diesen eben aufgeführten kirchlichen Gegenständen hat die Diöcese Regensburg noch mehrere sehr bemerkenswerthe aus früherer Zeit. So besonders zahlreiche Oelberge, wie jenen in Salingberg bei Abensberg, der wohl in's dreizehnte Jahrhundert zurückreicht, in Elsendorf, zu St. Peter in Straubing, in Neunburg v. W., in Pfaffmünster, zu Deggendorf, am Dome und zu St. Emmeram und Obermünster in Regensburg u. a. O. Heilige Stiegen finden sich in Windberg, und in Maria Ort bei Regensburg. Von Calvarienbergen machen wir aufmerksam auf die großartige

1) In der Nähe des Allerheiligsten haben selbstverständlich nur Wachskerzen zu brennen; es können jedoch immerhin zur weiteren Beleuchtung auch Lampen verwendet werden, z. B. um ein in der Höhe schwebendes Kreuz oder auch unter Grün und Blumen wohlvertheilte farbige Glaskugeln zu erhellen. Gegen eine verständige Anwendung der letzteren nämlich ist von keiner Seite etwas zu erinnern.

2) Zwei Muster hiefür siehe im „Kirchenschmuck“ 1862. Heft 5. Beil. 1. und 2.

und prachtvolle Kreuzgruppe mit Jesus, Maria und Johannes, und Magdalena am Fusse des Kreuzes, im alten Friedhofe zu St. Emmeram[1]). Votivkreuze von Stein hat Regensburg allein mehrere: die Predigersäule vor dem Weihsanctpetersthore auf einem Unterbaue in Kreuzesform sich erhebend, auf den vier Seiten mit Darstellungen der Auferstehung und des Gerichtes sowie der Apostel in Relief geschmückt, und auf der Spitze das Kreuz mit Maria und Johannes tragend; sie gehört dem Anfange des 13. Jahrh. an, und ist kunstgeschichtlich von hoher Bedeutung[2]). Ein einfacheres romanisches Steinkreuz ist in der Nähe von Kumpfmühl zu sehen; ein anderes auf dem Wege nach Dechbetten im goth. Style, und ebendaselbst eine Kreuzsäule aus etwas späterer Zeit; vor dem St. Jakobsthore endlich eine Votivsäule vom Jahre 1459 mit sehr schönen Statuetten und Reliefs aus dem Leiden Christi in Stein gearbeitet.

III. Artikel.

Praktische Bemerkungen.

§. 63.

Neuanschaffung von Werken kirchlicher Sculptur.

1. Soll für die Kirche Neues durch die Sculptur hergestellt werden, so gilt auch hier als erste Regel: der Priester überlasse nie Alles dem Künstler oder Handwerker, noch ordne er selbst nach seinem Gutdünken und Geschmacke an, sondern sehe sich vorerst um die einschlägigen kirchlichen Anschauungen und Bestimmungen, dann aber um gute Muster aus besserer Zeit um, auf daß an diese der Künstler sich halten könne. Eigene Entwürfe des Künstlers oder Anderer prüfe er nach den gegebenen Regeln, lasse sie vorher durch Erfahrene prüfen, und dann erst ausführen. Suchen nach besonderer Neuheit und Originalität ist hier am wenigsten zulässig und zumal in unserer Zeit gefährlich.

2. Grossen Schaden für die Entwicklung einer wahren kirchlichen Kunst bringt, wie überall, so besonders in der Sculptur das System der Ersparung und Wohlfeilheit. Wie sich von selbst versteht, kann dadurch wahrhaft Aechtes und Dauerhaftes, und nach Jahrhunderten noch Werthvolles, nicht erzielt werden. Bei der stets wieder eintretenden Nothwendigkeit aber, Neues anzuschaffen, verfällt die Kunst so leicht dem Zeitgeiste, und wird Vieles zuletzt nur Modesache. Man bedenke, daß es besser sei, Etwas im Hause des Herrn langsamer und seltener, aber nur gediegen und dauerhaft, herzustellen, und dafür kein Opfer zu scheuen.

---

1) Sie ist durchaus von Stein, und 1513 zur Sühne eines Todtschlages durch den Münzmeister Hirsch errichtet.

2) Nun wieder, und zwar gut, restaurirt.

3. Auch die Wahl des Stoffes hängt in den meisten Fällen damit zusammen. Die ältere Zeit bediente sich nur ächten und wahren Stoffes; der neuere Industrialismus sucht an dessen Stelle Surrogate zu bringen. Werke in künstlicher Steinmassa[1]), um ihrer Dauerhaftigkeit willen hoch angepriesen, obwohl sie noch lange nicht die wahre Probe der älteren Arbeiten, welche Jahrhunderte überdauerten, bestanden haben; in Gußeisen, das die Formen von Stein- und Holzwerk wiederzugeben benützt werden soll u. dergl., bilden für Alle, welche nicht jederzeit im Auge haben, was die Kirche von dem Privathause unterscheidet, durch ihre Billigkeit und schnelle Lieferung einen Gegenstand mannigfacher Verführung. Um wie viel edler ist hier nicht die Praxis vergangener Zeit, welche jeden Schein verachtend, selbst geringere aber dauerhafte Stoffe nicht verschmähte und dieselben nur mit desto grösserer Sorgfalt zum Dienste des Herrn verarbeitete! Wir erinnern hier an den bei Anfertigung von Altären, Bildern u. dergl. so häufig ja selbst vorzugsweise gewählten Gebrauch des Holzes, wobei man freilich auch an eine symbolische, höhere Bedeutung desselben denken mochte[2]).

4. Die neuere Zeit hat es leider vielfach vorgezogen, die Kirche des Herrn, statt mit Werken der Hand, mit Werken der Maschine zu schmücken. Möchte man hier bedenken, daß es einerseits die wahre Aesthetik, anderseits die wahre Pietät fordere, zur alten Uebung zurückzukehren. Um Eines zu erwähnen: die Werke der Goldschmiedekunst, welche im Mittelalter nur aus freier Hand mittelst Hammers und Meißels, Stichels, Feile und Säge gearbeitet wurden, werden jetzt noch auf dreifach andere Weise, nämlich durch den Guß, durch die Präge und durch die Galvanoplastik producirt; Guß und Galvanoplastik und Präge aber setzen Formen voraus, wodurch eben die eigentliche Kunst mehr auf Seite des Modelleurs als auf Seite des Goldschmiedes tritt[3]). Zudem gestatten diese drei Arten nicht eine Nachbildung sämmtlicher

1) In älterer Zeit bediente man sich wohl auch hie und da künstlicher Masse, so z. B. zum sog. Steingusse, oder Abdrucke, einer Masse aus feinstgestampftem Kiese, der mit heißem Wasser gebrüht, und mit ungelöschtem Kalk gemischt wurde. Auch gebrannter Thon wurde für Herstellung sowohl von einzelnen Figuren als Reliefs angewendet. Aber eine ganze gothische Kanzel in reichster Form sammt Stiege und Schallbedcl aus Cement und Stuck um 400 Thr. zu bauen, blieb nur unserer Zeit vorbehalten!

2) In geistreicher Weise hat Alban Stolz, „Spanisches für die gebildete Welt" S. 162, zuerst es ausgesprochen, daß wohl die Kunst derum vorzüglich das Holz gerne zu ihren Darstellungen benützt, weil in der Natur des Holzes ein geheimnißvoller Bezug zu dem Menschen, insbesondere zu dem Menschen, wie ihn das Christenthum auffaßt, liege, und überdies die zwei größten Thaten, die seit Erschaffung der Welt geschehen sind, und worauf das ewige Geschick aller Menschen fußt (Weltsünde und Erlösung), an dem Baume geschehen seien.

3) Gleichwohl will die Bedeutung dieser durch die moderne Industrie so sehr gehobenen Vervielfältigungsweisen, z. B. der Galvanoplastik, gerade für Nachbildungen mustergiltiger Metallarbeiten nicht im mindesten verkannt werden.

freien Formen, sondern nur eine bedingte, und immerhin nur eine mechanische. Die Vervielfältigung eines und desselben Werkes ist erreicht, dadurch aber auch seine künstlerische Selbstständigkeit aufgehoben. Soll darum die Kunst der Arbeit in Metall für die Kirche wieder wahre Kunst werden, so ist es nothwendig, daß der Klerus hier nicht nach den freilich wohlfeileren, aber todten und fabrikmässigen Wiederholungen einer und derselben Form greife, sondern den Meistern die Möglichkeit und Gelegenheit biete, aus freier Hand frei ihre Werke zu bilden, und diesen so noch etwas Anderes beizufügen, was eben den Arbeiten für kirchlichen Dienst besonderen Werth verleiht: der eigenen Hände Fertigkeit und Mühe, zum Opfer für Gottes Ehre[1]).

§ 64.

Das Fassen der Sculpturarbeiten.

1. Wir haben es vorgezogen, des Zusammenhanges wegen gleich hier von dem sogenannten Fassen der Werke der Sculptur das Nothwendigste anzufügen.

2. Es ist schon gesagt worden[2]), aus welchen Gründen das Mittelalter es für nothwendig fand, den Schmuck der Farbe anzuwenden. Nicht bloß das Innere der kirchlichen Gebäude selber, auch ihre Einrichtung, Altäre, Statuen, Kanzeln, Taufsteine u. s. f. wurden gemalt. Die gleichen Gründe für solche Bemalung bestehen, wie im Mittelalter, so auch jetzt noch, und es ist nur Mißverständniß, dieselbe einer bloß kindischen Lust am Bunten aufzurechnen, weil auch das klassische Alterthum seine Sculpturen nicht bemalt habe. Uebrigens treten durch genauere Forschung immer mehr Beispiele solcher Bemalung auch bei griechischen und römischen Werken der Architektur und Sculptur zu Tage.

3. Das Mittelalter folgte aber, wie die noch vorhandenen gemalten Werke der Sculptur zeigen, sowohl in der Wahl, als in der Anordnung der Farben allezeit einem höheren und bewußten Gesetze. Die vorherrschend gewählten Farben waren die kirchlichen: Roth, Gold[3]), Grün, Weiß, Blau, Violet, Schwarz, so daß, wie die kirchlichen Gewänder durch ihren Farbenwechsel ein gewisser Wiederschein des

---

1) Vergl. hier die sehr praktischen Betrachtungen eines Goldschmiedes im „Organ für christl. Kunst", Jahrg. V. Nr. 15 und 16. Mit Recht bemerkt auch Reichensperger: „Nur im Ringen mit dem Stoffe erstarkt der schaffende, bildende Geist. Unsere wohlfeilen Vervielfältigungskünste drohen die Erfindungskraft allmählich auf Null zu reduciren." („Allerlei aus dem Kunstgebiete", Brixen, Weger 1867. Seite 49.)

2) Siehe oben Seite 130. nr. 4.

3) Das blosse Farbgelb wendete man nicht gerne an; „als Grundfarbe gilt es auch jetzt in keiner entwickelten Kunst, auch nicht in der Heraldik". (Bezold, „die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe". Braunschweig 1874. Seite 160.)

inneren liturgischen Lebens sind, auch die Werke der Sculptur schon durch den Farbenschmuck ihren Zusammenhang mit dem kirchlichen Leben offenbaren. Bei mehreren Geräthen bezeichnen übrigens die Vorschriften der Kirche selbst, was ihre Zier betrifft, die Farbe, und die Tradition hat auch in der Gewandung vieler Heiligen eine bestimmte und fast durchweg befolgte Anwendung dieser oder jener Farbe festgestellt. Aber auch die Aesthetik wurde hiebei wohl berücksichtiget, und es ist anerkannt, wie vortheilhaft solche Bemalungen des Mittelalters durch kräftigen Farbensinn und durch harmonische Ordnung der Farbentöne vor den entweder verweichlichten oder schreienden Bemalungen unserer Zeit sich auszeichnen. Wie berechnet die Wahl der Farbe besonders bei Architekturtheilen, sei es am Baue oder an kirchlicher Einrichtung gewesen, um das Zusammengehörige schon durch die Einheit der Farbe zu verbinden, das zu Scheidende aber durch stärker abtretende Farben auseinanderzuhalten, kann eine sorgfältige Beobachtung selbst kleinerer Ueberreste solcher älteren Fassungen noch zeigen [1]).

4. Aus dieser doppelten Aufgabe des Fassens, nämlich den harmonischen Eindruck des Ganzen und die scharfe Bezeichnung des Einzelnen zugleich am Werke hervorzuheben, erhellet, daß das Bemalen mittelalterlicher Werke nicht Sache eines gewöhnlichen Anstreichers, sondern eines eigentlichen Malers war, und mit der Kunst der Sculptur selbst im engsten Zusammenhange stand. Es möchte darum nicht ungeeignet sein, hier Einiges über die Technik dieser älteren Faßmalerei zu bemerken. Im früheren Mittelalter wurde das zu fassende Werk gar oft zuerst mit Linnen belegt, übergipst, polirt, mit einem die Wirkung des Goldes hervorbringenden Firniß und endlich mit Lasurfarben überzogen. Später wendete man die vorzugsweise sich empfehlenden Temperafarben (d. h. mit Eigelb und Essig, oder auch Pergamentleim mit Harz, Wachs u. dergl. gebundene Mineralfarben) an, bis diese endlich durch die Oelfarbe verdrängt wurden. Bei Statuen sind die Farben für Köpfe, Hände und Füsse meist unmittelbar auf Stein oder Holz aufgetragen, bei den Gewändern dagegen ist erst sorgfältig ein dünner Kreidegrund gelegt und auf diesen geglätteten oder gravirten Grund die Farbe der verschiedenen Dessins gebracht [2]). Die Wahl der Farbenstoffe zeigt, wie sehr man hier an Dauer und Schönheit zugleich dachte. Zur

---

1) Vergl. „Ueber den polychromen Schmuck der Altarschreine" in „Zeitschr. f. christl. Kunst" Jahrg. IV. Seite 23 ff.

2) Die moderne Kunst sieht in einer reichen Fassung eine Beeinträchtigung der künstlerischen Wirkung des Bildes, zumal des Gesichtes. Die ältere Kunst vernachlässigte diese Wirkung keineswegs; wie sie aber weit entfernt war, im Gewande eine störende Umhüllung der Körperformen zu erblicken, vielmehr gerade im Kleide das Mittel fand, die Betrachtung von diesen hinweg zu dem mit größter Sorgfalt behandelten Gesichtsausdrucke zu lenken, so mußte ihr auch die Farbenpracht des Gewandes zu Höherem dienen, nämlich zum Symbole des Habitus einer begnadeten Seele und des Kleides der himmlischen Glorie. Cf. Molanus, de histor. ss. Imag. lib. II. cap 40. ed Migne, pag. 99. seq.

rothen Farbe wählte man Carmin, zur blauen Ultramarin; die grüne unterlegte man zur Gewinnung von Durchsichtigkeit und Klarheit mit Silber u. s. f. So ist das, wie bei manchen anderen Bildwerken, bei den Apostelbildern im Chore des Kölner Domes der Fall. Welche Pracht der Farben, welche Mannigfaltigkeit in der Bemalung der Gewänder, welche Sorgfalt des Künstlers selbst im Kleinen spricht sich nicht in solchen mittelalterlichen Werken aus![1]).

5. Vergleichen wir hiemit das, was in unsern Tagen unter Fassen verstanden wird. Bald glaubt man höchst Passendes zu thun, wenn man Bildwerken oder anderen Gegenständen der Sculptur in Farbe des Steines grau oder gelblicht anstreicht; bald sieht man Gesicht und Füsse und Hände und Gewandung in Flittergold gehüllt, oder man bemalt die einzelnen Theile einförmig und mit Farben, die in einigen Jahrzehnten schon wieder der Ausbesserung bedürfen, man mahagonisirt und marmorisirt u. dergl. Wie wichtig ist es daher, auch in Bezug auf das Fassen vorsichtig zu sein, nach guten Mustern sich umzusehen, und, wenn nicht durch den Künstler des Werkes selbst, wie das früher in der Regel geschah, dessen Fassung in zuverlässiger Weise besorgt wird, nur geschickte Maler beizuziehen!

---

1) Als Beispiel fügen wir hier von den genannten Bildern die Schilderung der Statue des hl. Jakobus des Jüngeren an. „Jakobus trägt ein Unterkleid von weißem Stoffe, in welches goldverzierte griechische Kreuze mit weißgelassenem Durchschnittsfelde eingewebt sind, die Rauten zwischen den vier Kreuzesarmen tragen jede einen achtzinkigen goldenen Stern, und sind die Rauten sowohl, als die Sterne mit Roth eingefaßt. Sein Mantel ist gold und blau und hat ein braunes Unterfutter, mit lyraartigen Goldläubern verbrämt. Auf der äußeren Seite des Mantels sieht man goldene Rosen, in welche aus freier Hand apokalyptische, drachenartige Ungeheuer mit schwarzen Umrissen eingezeichnet sind, während der Grund der Rose um dieselben herum roth lasirt ist. Diese mystischen Thierfiguren zeigen zwar alle denselben Grundcharakter, im Detail aber, wie in den Wendungen herrscht die größte Mannigfaltigkeit und eine bewunderungswürdige phantastische Kühnheit. Die äußeren Winkel der aneinander gereihten Goldrosen bilden achtzinkige, sternförmige Zwischenfelder, welche blau gemalt sind und in der Mitte eine, mit einem feinen Goldstreif umgebene, fünfblätterige Goldblume führen. Alle Verbrämungen auf der äußeren Seite des Mantels sind übrigens mit schwarzen Umrissen versehen. Mit der Rechten lehnt sich der Heilige anf eine Keule, in der Linken hält er ein durch goldene Krempen verschlossenes Buch mit purpurrothen Deckeln. Der Tragstein, auf welchem dieser Apostel steht, ist mit Feigenblättern und Früchten verziert; der Engel auf dem Baldachin trägt ein rothes Unterkleid, einen grünen Mantel mit rothem Futter, und sind beide Gewande mit Gold gerandet. Er spielt mit der rechten Hand eine silberne Orgel, während die Linke unten das Tonwerkzeug hält und zugleich den Blasbalg zu drücken scheint; dieser Engel dürfte der vollendetste von Allen sein, sowohl was die Ausführung des Kopfes, als was die Behandlung der Gewänder anbelangt. Auch das Apostelbild gehört zu den ausgezeichnetsten und scheint von demselben Meister, wie die gleichfalls sehr vortrefflichen Statuen des Philippus und Simon, herzurühren.“ Reichensperger, „Vermischte Schriften über christl. Kunst“ Leipzig, Weigel, 1856. Seite 43. — Vergl. auch über Polychromirung geschnitzter Bilder „Kirchenschmuck“ 1859. Heft 3. Seite 39 ff.

§ 65.

Erhaltung und Restauration.

1. Nichts trägt zur Erhaltung der Werke der Sculptur mehr bei, als die öftere und vorsichtige Reinigung derselben. Die Bildwerke in den Kirchen sollen in trockenen Zeiten und ehe Nässe und Feuchtigkeit eintritt, mit einem trockenen weichen Tuche vom Staube gereiniget werden. Bei steinernen Bildwerken im Freien sollen die Ueberdachungen und Consolen öfter untersucht werden; auch sehe man darauf, daß nicht in den einzelnen Vertiefungen Staub und Erde sich sammle, entferne sorgfältig die sich ansetzenden Moose oder Flechten u. s. f. Aber man unterlasse doch das Ueberstreichen mit Oelfarbe![1]).

2. Bei der Reinigung der Kirchengeräthe von edlem Metalle werden manchmal rauhe Bürsten angewendet, Kalk, ja selbst Sand oder Salz oder auch Säuren, wodurch gar vielfache Zerstörung angerichtet werden kann. Hier sollte man es nicht scheuen, mehr Zeit und Sorgfalt zu opfern. Wir geben daher die Art und Weise an, wie am passendsten und unschädlichsten diese Reinigung vorgenommen werden kann. Die Gefässe sollen vorerst in warmes Wasser getaucht, darnach mit Seife, welche in Lauge zu Brei gekocht worden, wohl überstrichen und so, wenn nicht eine ganze Nacht, doch wenigstens einige Stunden lang stehen gelassen werden; darnach sollen sie in warmem Wasser abgespült und, wo es nothwendig ist, in den Ecken und Winkeln mit einem Bürstchen, dergleichen die Goldschmiede gebrauchen, fein gereiniget werden. Ist das drei- oder viermal in warmem Wasser geschehen, so lege man sie in frisches, kaltes Brunnenwasser, nehme sie dann heraus und stelle sie, ohne sie abzutrocknen, an die Sonne oder im Zimmer zur Wärme des Ofens, bis sie selbst trocknen[2]). Eherne Gefässe können mit feinem Ziegelmehl, zinnene mit Kleie und Wasser gereiniget werden.

3. Bei Restaurationen von Werken der Sculptur ist wohl darauf zu achten, daß nicht so fast Etwas „wie neu" gemacht, als vielmehr das Alte mit möglichster Schonung hergestellt werde. Wesentliche Veränderungen, ob sie auch noch so sehr dem

---

1) Steinwerk, das mit Oelfarbe überschmiert worden, kann am leichtesten davon gereiniget werden durch eine Auflösung von Pottasche in warmem Wasser (1 Pfund in 3—4 Quart).

2) Ornat. eccles. cap. 59. pag. 111. — Fast ganz in selber Weise Act. Mediol. P. IV. instr. de munditia ecclesiae pag. 641. — Jedoch muß hier wohl bemerkt werden, daß solche Methode nur anwendbar sei bei edlen Metallen, also Gold, Silber, und bei starker, nicht aber bei leichter oder gar bei galvanischer Vergoldung. Wo die Vergoldung schwach ist, da reicht es aus, die Gefässe in warmem Wasser eine Viertelstunde zu lassen, dann mit einem Bürstchen abzureiben, endlich sie in kaltem, reinen Wasser abzuspülen, und mit weichen Tüchern gut zu trocknen.

Geschmacke zusagen möchten, sollen nie gestattet werden. Vorzüglich gilt dieß von Bildwerken. Wir haben Wallfahrtsbilder gesehen, deren älterer Theil unter der umgehängten Gewandung gelassen, deren nackte Theile aber durch eine unselige Restauration überschnitzt, angestrichen und so völlig verdorben worden sind; ältere Statuen mit kunstreicher Bemalung wurden nicht selten auf eine unsinnige Weise mit Oelfarbe überschmiert. Sollen Statuen aus früher Zeit, und zumal hochverehrte Bilder, recht restaurirt werden, so lasse man die alte Bemalung in Nichts verändern, sondern durch einen in der älteren Technik wohlbewanderten Meister an den schadhaften Theilen nur ausbessern.

4. Man mache es sich zum Gesetze, aus den Kirchen nie Etwas zu entfernen, ohne vorher durchweg Besseres in Bereitschaft zu haben, welches an seine Stelle könne gesetzt werden. Was wegen Unbrauchbarkeit oder aus anderen Gründen entfernt werden mußte, soll an einem geziemenden Orte aufbewahrt werden. Und hierin halte man Nichts für zu klein und unbedeutend oder unbrauchbar. Wie oft wurden nicht, um auf Eines hinzuweisen, alte, vielleicht zerbrochene Thürbeschläge der schönsten und reichsten Formen, geschmiedete Gitter, Lichthalter u. dergl. unter dem Namen von altem Eisen verkauft und verschleudert! Uebrigens sehe der Priester selbst oft nach den Inventaren[1]) das Vorhandene sorgfältig durch, und dulde es nicht, daß auch nur das Geringste ohne sein Wissen geändert oder entfernt oder verkauft[2]), oder Neues in die Kirche gebracht werde.

---

1) Die Anfertigung guter Inventare sollte eine Hauptsorge eines jeden Kirchenvorstandes sein. Die älteren Inventare mit ihren oft sehr eingehenden und trefflichen Beschreibungen, und eben deßhalb selbst von Bedeutung und wohl aufzubewahren, können hierin am besten zum Muster dienen. Vergl. solch' ältere interessante Inventare oder Schatzverzeichnisse z. B. in den „österr. Mittheilungen" oder auch im „Kirchenschmuck" (Jahrg. 1859. Heft 5. S. 90; 1860. Heft 11. S. 78 ff.; 1861. Heft 2. S. 32; 1862. Heft 8. S. 17. und Heft. 9. S. 43.). Bei der Mannigfaltigkeit und Leichtigkeit, mit welcher in neuerer Zeit gute Abbildungen hergestellt und vervielfältigt werden können, ist es nicht genug zu empfehlen, wichtigere Kirchenschätze auch zu veröffentlichen. Muster solcher Publicationen sind die des Aachner Münsters und des Kölner Domes durch Bock, der reichen Kapelle in München durch Enzler, des Domes von Gran durch Danko. Für derartige Arbeiten aber ist zu empfehlen: P. Florian Wimmer's „Anleitung zur Erforschung und Beurtheilung der kirchlichen Kunstdenkmäler", 2. Aufl. (bearbeitet von Hiptmair). Linz, Haslingen 1892.

2) Wo Diöcesanmuseen bereits gegründet sind, wird Solches ohnehin nicht mehr leicht geschehen. Praktisches über Museen siehe in den „Fingerzeigen" S. 106, im „Organ für christl. Kunst" Jahrg. 1867. Nr 19. und 1868. Nr. 7 ff. Ueber grössere Museen „Kirchenschmuck" Jahrg. 1865. Heft 2. S. 34. (römische Museen), Heft 4. S. 43. (Berliner) und S. 49 (Kölner), 1867. Heft 4. S. 50. (Münchener Nationalmuseum) u. s. f.

3. Abschnitt.

Kirchliche Malerei.

§ 66.

Einleitung.

1. Höher als die Sculptur steht die Malerei. Denn sie hat zum Gegenstand nicht mehr die faßbare Körperlichkeit, sondern die Offenbarung des Lebens, hat zum Stoffe nicht mehr die Materie, sondern das Licht, in dem das Leben erscheint, die Farbe.

2. Wegen dieser grösseren Fähigkeit, das geistige Leben selbst darzustellen, war die Malerei von allen Völkern lieber gepflegt, als die Plastik, und hat auch das Christenthum vom Anfange an eben darum vorzugsweise der Malerei sich zum Schmucke ihrer Kirchen bedient. Wegen dieses häufigeren Gebrauches und des grossen Einflusses derselben auf die Bildung der Gläubigen hielt es die Kirche allezeit für ihre Pflicht, auch über den rechten Gebrauch zu wachen, und beziehen sich die in der Einleitung zu diesem Hauptstücke gegebenen kirchlichen Anschauungen und Bestimmungen in gleicher Weise auf die kirchliche Malerei.

3. Wie bei der Sculptur, werden wir auch hier in drei Artikeln a) eine gedrängte Uebersicht der Entwicklung der kirchlichen Malerei geben, b) die wichtigeren Arten der Malerei einzeln durchgehen, und c) einige praktische Andeutungen beifügen.

I. Artikel.

Geschichtliche Uebersicht.

§ 67.

Die altchristliche Malerei und die des romanischen Styls.

1. Wir haben schon bemerkt, woher es komme, daß mit dem Beginne des Christenthums die Kunst zu verfallen schien. Es war nämlich dieser scheinbare Verfall nur ein allmähliges Abstreifen der alten, für den neuen Inhalt ungenügenden Form, und das Morgenroth einer eigenen, specifisch christlichen Kunst. Dies gilt besonders von der Malerei, und eine genaue Beachtung der Gemälde in den Katakomben, der Miniaturen in den älteren christlichen Handschriften, der herrlichen Mosaikwerke an den Wänden der Basiliken zeigt zur Genüge, wie unbegründet

jene Meinung sei, daß bis zum 12. und 13. Jahrhundert die Malerei in einem Zustande völliger Barbarei gelegen. So muß selbst Seroux d'Agincourt, der diese Meinung am meisten verbreitete, von den im zweiten oder dritten Jahrhunderte entstandenen Gemälden in der Katakombe der hl. Priscilla gestehen: „Nie wurde dieser Gegenstand, nämlich Aufnahme des Elias, durch irgend einen neueren Maler mit so viel Würde und Erhabenheit dargestellt;“ und wiederum von anderen: „Die Zeichnung ist correct und darf Werken der besten Zeit an die Seite gestellt werden“ [1]). Dieses Urtheil findet seine volle Bestätigung auch durch das in derselben Katakombe erst in neuester Zeit entdeckte Gemälde des Brodbrechens, aus dem Anfang des zweiten Jahrhunderts [2]), und es wird das noch mehr der Fall sein, wenn, wie wir hoffen, von den Malereien der Katakomben statt der bisherigen meist ungenügenden, vielfach unrichtigen Copieen, welche selbst grössere Katakombenwerke bieten, genaue und zuverlässige Abbildungen hergestellt werden können.

2. Was den Charakter der Malerei dieser Zeit und des ersten Jahrtausends überhaupt betrifft, so ist nach der Abweisung des antiken Naturalismus eine gewisse Steife, ja öfter auch Unnatürlichkeit, ein zu ängstliches Festhalten an einem eigentlichen Formenkanon nicht wegzustreiten; einstimmig wird aber an den Leistungen dieser Zeit anerkannt eine tiefe Innerlichkeit, eine stille Leidenschaftslosigkeit und ruhige Grösse, die dem christlichen Wesen überhaupt und der Kirche jener Zeit insbesondere eigen ist, dazu ein gewisser innerer Schwung, etwas Ekstatisches, eine fromme Grazie, die den mangelhaftesten Gebilden dieser Epoche geistigen Werth und höheren Reiz verleiht. Auch die Anwendung der Farben erscheint vorerst noch mehr schematisch als lebendig; gleichwohl ist, im Gegensatze zur antiken Malerei, schon frühe jener höhere Sinn für die verklärende Pracht und Harmonie der Farben nicht zu verkennen, durch welchen gerade die christliche Malerei in ihrer Entwicklung sich fortan auszeichnen sollte.

3. Nach dem ersten Jahrtausend bereitete sich auch in der Malerei der allgemeine Umschwung vor. Ein Streben, von Innen her das Aeußere, die Form zu durchdringen, ein Suchen, den richtigen Ausdruck für eine lebensvolle, aber geweihete Natürlichkeit zu gewinnen, zeichnet die Periode des Uebergangs aus. Wie in der Architektur, so trat dieses Streben auch in der Malerei besonders in Frankreich und Deutschland wirksamer hervor, als in anderen Ländern, und die Betrachtung der Wandgemälde, der Miniaturen und Glasgemälde dieser Zeit [3]) gerade in Deutschland

---

1) Vergl. auch Dr. Sorg, „Gesch. der christ. Malerei“, Regensburg, Manz 1863. S. 34 ff. Noch jetzt ist dieses Werk, gegenüber vielen neueren, wegen seiner kirchlichen Auffassung durchaus empfehlenswerth; vor Allem aber Frantz, „Gesch. der christl. Malerei“, Freiburg, Herder 1887.

2) Jos. Wilpert, „Fractio panis, die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der Capella Graeca entdeckt und erläutert“, Herder, Freiburg 1895.

3) Näheres siehe unten in Artikel II. Ueber einzelne Arten der Malerei.

zeigt, wie sicher und selbstständig hier die Entwicklung vor sich ging. Was von dem sogenannten byzantinischen Charakter der Kunst zu halten, ist an anderen Orten gesagt worden. Wir bemerken, daß treues Festhalten am allgemeinen, überlieferten Typus auch im Occidente als Regel gilt, wie denn die Anklänge an byzantinische Auffassung und Technik nicht immer die Folgen einer eigentlichen Beeinflussung, sondern nur der Beweis einer gemeinsamen Abstammung sind [1]), ferner daß die byzantinischen und italienischen Werke der Malerei vom 9. bis 13. Jahrh. den Vergleich mit den gleichzeitigen Productionen der germanisch christlichen Schule, welche in ihrem Verfahren glücklicher, in der Wahl der Formen reiner und in ihren Erfindungen fruchtbarer war, nicht aushalten können [2]). Hatte ja auch kein Volk das Christenthum mit solcher Frische des Geistes in sich aufgenommen, und mit solcher Consequenz von demselben alle Verhältnisse durchdringen und umgestalten lassen, wie das germanische. Dazu stand keines ihm gleich an ausgeprägter Eigenart, so daß, wie einerseits das Christenthum aus diesem nationalen Charakter klare Festigkeit mit sinniger Frömmigkeit gepaart besonders herausbildete, anderseits auch alles Christliche und Kirchliche im deutschen Charakter seine ganz eigenthümliche Gestaltung erhielt. Das deutsche Volk begnügte sich nie damit, Etwas zu empfangen und zu bewahren, wenn es nicht zugleich dasselbe organisch nach seinem eigensten Wesen in sich ein und umbilden konnte. In der kirchlichen Malerei that sich dieser Charakter früher als anderswo durch das Bestreben kund, die überkommene christliche Ausdrucksweise treu festzuhalten, aber auch die ganze Fülle des eigenen reichen Gemüthes hineinzutragen. Daher jene wunderbare Verschmelzung des idealen und realen Sinnes in den besseren, zumal den deutschen Werken spätromanischer Zeit.

Regensburg tritt, besonders durch das Kloster St. Emmeram, sehr frühe in die Entwicklung der Malerei fördernd ein, und die in den folgenden Paragraphen aufgeführten noch erhaltenen Werke der einzelnen Arten zeigen von dem Reichthume, der hier sich entfaltete. Als Maler werden in dieser Zeit urkundlich genannt: Walter, Ebberat, Konrad, Jacob, Anselm u. A. Abt Rupert von Tegernsee (1145—1184) ließ von St. Emmeram einen Maler kommen, der hernach auch die Kirche in St. Pölten malte. Die erhaltenen Denkmale dieser Zeit verrathen richtige Zeichnung und sinnigen Ausdruck in den Gestalten, feierliche Haltung und Bewegung, dazu ein ganz merkwürdiges Gefühl für Harmonie der Farben.

---

1) Näheres über diesen vermeintlich grossen Einfluß der byzantinischen Malerei in den früheren Jahrhunderten und späterhin siehe bei Fr. Leitschuh „der Bilderkreis der karolingischen Malerei, seine Umgrenzung und seine Quellen“, Bamberg 1889, und Fr X. Kraus „Gesch. der christl. Kunst“ Bd. I. S. 538—550 und Bd. II. 77—97.

2) Siehe Dr. Schäfer (nach Rio „de la poésie chrétienne“, vol. I. de l'art. Paris. 1836. pag. 34.) in der Vorrede zu seiner deutschen Bearbeitung des „Handbuches der Malerei vom Berge Athos“, Trier 1855.

§ 68.

Die Malerei in der Zeit des gothischen Styls.

1. Auch für die kirchliche Malerei können wir in dieser Epoche drei Perioden unterscheiden, wie in der Architektur und Sculptur, nämlich die des strengen Styles, dann die Blüthezeit kirchlicher Malerei, und die des ausgebildeten und allmählig entartenden Styles. Die erste charakterisirt ein strenges Festhalten an dem älteren Typus nebst dem Bestreben, denselben zu grösserer Naturwahrheit fortzubilden; die zweite zeichnet sich durch tief religiösen Charakter, einfache und würdige Natürlichkeit und vielgeförderte Technik aus; die dritte zeigt letztere in großartiger Ausbildung, aber nebenbei einen immer stärker hervortretenden und durch die Erfindung der Oelmalerei in besonderer Weise begünstigten Realismus, d. h. eine gewisse Vorliebe für die schöne Form und die ausführliche Schilderung und Herübernahme der Erscheinungswelt auch in religiöse Darstellungen. Der Umfang der einzelnen Perioden fällt mit jenen der Architektur in der gothischen Zeit so ziemlich zusammen[1]).

2. Deutschland und Italien sind der fruchtbarste Boden für die mittelalterliche Malerei, wenngleich in verschiedener Weise. In diesen Ländern besonders ist es auch möglich, die zahlreicher hervortretenden Meister der Kunst nach Ort und Art ihrer künstlerischen Thätigkeit zu classificiren, in sogenannten Schulen zusammenzureihen.

3. Schon in der Zeit des Ueberganges war Deutschland auch in der Malerei, wenigstens was lebendigen, geistvollen Ausdruck betrifft, anderen Ländern vorausgeeilt. In der ersten Periode des gothischen Styles scheint es zurückbleiben zu wollen, wie wir Aehnliches auf dem Gebiete der Architektur und Sculptur wahrnehmen. Die Werke dieser Periode sind schlicht und strenge gegenüber dem phantasievollen Reichthume in den Arbeiten der spätromanischen Zeit. Aber weit entfernt, hierin einen Rückschritt zu beklagen, müssen wir gerade darin die Wirkung des neuen Princips erkennen, welches eben auch in der Malerei auf klare Einheit von Innen und Außen, auf bescheidene Unterordnung aller Theile im Ganzen hindrängte, und so einerseits das richtige Verständniß für edle und naturwahre Formen vermittelte, anderseits das Streben nach individueller Ausdrucksweise heilsam einengte. In der durchgängigen Geltung dieses Princips des gothischen Styles auch in der Malerei, in dieser ihrer stylistischen Begrenzung ist der Grund zu suchen, warum an den kirchlichen Werken deutscher Kunst nie das sogenannte Reinmenschliche oder gar das bloß Aeußerliche

1) Es scheint uns überhaupt, daß die so oft wiederholte Meinung, es sei dieser oder jener Zweig der Kunst einem anderen in der Entwicklung weit vorangeeilt, nur dann Geltung habe, wenn unter dieser Entwicklung vorzüglich die technische und ästhetische oder bloß natürliche verstanden werden soll; denn wird hiezu und vorerst, auch der innere im Bilde sich aussprechende kirchliche Charakter verbunden, so finden wir etwas Anderes.

Selbstzweck wird, sondern bei allem Reichthum des Gefühles doch immer noch ein ordnendes Gesetz, und auch bei dem Streben nach schönerer Form das innere Leben des Geistes vorherrschet, jene Ruhe und Lauterkeit, die den frommen Beschauer entzückt; in diesem Princip erklärt es sich, warum selbst die realistische Richtung späterer Zeit an deutschen Gemälden weniger störend wirkt, ja oftmals geradezu das Natürliche in ein höheres Gebiet zu verpflanzen scheint, warum endlich die deutsche Malerei, obgleich langsamer zu voller Pracht erblühend, doch auch viel länger vor dem Verfalle sich bewahrt, als z. B. die gleichzeitige französische und besonders die italienische. Diese Charakteristik deutscher Malerei in unserer Epoche gilt für alle Schulen in gleicher Weise, und sie unterscheiden sich sämmtlich nur dadurch, daß in ihnen ein oder der andere Zug mehr oder weniger bestimmt, früher oder später sich geltend macht. Sehen wir nicht auf Namen allein, sondern Werke, so tritt im nördlichen Deutschland am frühesten und einflußreichsten die gothische Malweise in den Rheinlanden auf. Besonders ist Köln schon am Ende des 13. Jahrhunderts eine der bedeutendsten Pflegestätten auch der Malerkunst, und zeigt am Amfange des 14. Jahrhunderts an den erhaltenen Werken den neuen Styl bereits in jener Eigenthümlichkeit, die von daher gewöhnlich als die der kölnischen Schule bezeichnet wird. Die heiligen Gestalten sind schlank und fein gebildet, die Gesichter rundlich und weich, die Bewegungen feierlich und gleichsam liturgisch, die Auffassung des Ganzen ist durchweg noch dem Alltagsleben entrückt und ideal, und daher der Goldgrund vorherrschend, die Farbengebung licht und voll. Die Geschichte kennt mehrere Namen dieser weit sich ausbreitenden Schule, aber keinem vermag sie mit Sicherheit auch nur eines der zahlreichen herrlichen Werke dieser Zeit zuzuschreiben. Die hervorragendsten sind Meister Wilhelm (um 1370), von den Zeitgenossen gepriesen als der beste Maler in deutschen Landen, ebenfalls noch gegen Ende dieses Jahrhunderts Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel, dann Meister Stephan Lochner aus Meersburg am Bodensee in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. († 1457); letzterer wird schon von alter Zeit als der Maler des mit Recht hochgerühmten Dombildes in Köln genannt[1]), dessen mittlere Tafel die Anbetung der heil. drei Könige, dessen Flügel aber innen die heil. Ursula und Gefährten, und St. Gereon uud seine Schaar, außen Mariä Verkündigung zeigen. Am Kölner Dombild scheint die bisherige Technik, mit Temperafarben zu malen, bereits durch Zusätze von Oelfirniß modificirt zu sein[2]). Es führt diese Wahrnehmung uns auf die zweite bedeutende Malerschule des Nordens: die

1) In neuester Zeit auch als der Meister des wieder entdeckten großartigen Gemäldes U. L. Frau mit dem Jesukinde (im Priesterseminar zu Köln). — Viele der herrlichsten meist noch nicht bekannten Gemälde dieser und benachbarter Schulen brachte bereits die „Zeitschr. für christl. Kunst" in ihren bisherigen Jahrgängen zur Kenntniß und Anschauung.

2) Ueber Stephan Lochner und das Dombild (mit Abbild.) siehe „Zeitschr. für christl. Kunst" Jahrg. IV. S. 193 ff.

flandrische. Wie in Köln, bildete zu Mastricht in Deutsch-Burgund sich ein Centralpunkt für die Pflege der Kunst. Von Anfang trat bei den Malern dieser Schule, wie Michel van der Borch (1332), Jan von Brügge (1371), Jan van der Asselt (1378) und Melchior Bröderlam (1386) bei aller Innigkeit der Auffassung die realistische Seite mehr hervor. Diese für die kirchliche Kunst und ihre Ideale dienstbar zu machen, gelang in einem fortan selten erreichten Grade den Brüdern Hubert van Eyck († 1426) und Jan van Eyck († 1440). Hubert war der Lehrer seines jüngeren Bruders, und diesem nicht allein in idealer Großartigkeit der Conception, sondern auch in der Kraft und Breite der Farbengebung voraus; er war es, der die Technik der Oelmalerei besonders zur Geltung brachte[1]). Das berühmteste Werk beider Brüder ist der großartige Flügelaltar der Begräbnißkapelle für die Familie Vyts in der Kathedrale zu Gent[2]), in Oelfarben ausgeführt. Von Johann van Eyck sind viele Gemälde als ächt durch seinen von ihm beigesetzten Namen constatirt. Wie schon im Genter Bilde leicht seine Arbeiten von jenen des Bruders zu unterscheiden sind, indem bei allem Adel der Form doch immer eine Neigung nach der Seite des Realismus nicht zu verkennen, so tritt auch in seinen späteren Werken dieser Zug mit aller Entschiedenheit vor, und hie und da selbst schon zur Beeinträchtigung des kirchlichen Charakters. Die Nachfolger der van Eyck, wie Petrus Cristus aus Baerle, Gerard van der Meire, Rogier van der Weyden der Aeltere († 1464), dieser höchst einflußreiche Meister seiner Zeit, und sein berühmtester Schüler Hans Memlink aus Mainz gebürtig[3]) († 1494), ferner Hugo van der Goes u. A. lehnen sich vor-

1) Bekanntlich empfiehlt bereits Plinius für Farbenmischung den Gebrauch des gekochten Leinöls. Auch die Griechen benützten trocknende Oele zur Malerei. Die Anwendung der Oelfarben für Faßmalerei war längst vor den van Eyck gebräuchlich, und sehr wahrscheinlich auch für die Bemalung von Bannern und Fahnen, um sie wetterbeständig zu machen. Das für das praktische Verständniß aller Künste hochbedeutende Werk des Theophilus, eines deutschen Ordenspriesters des 13. Jahrh.: „Diversarum artium schedula, libri tres" (lib. I. de temperamentis colorum, lib. II. de ratione vitri, lib. III. de fusoria et metallica) kennt die Oelfarbe sehr gut. Lib. I. cap. 26. heißt es: „Ac deinceps accipe colores, quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum et vestimentorum"; und cap. 27. handelt: de coloribus oleo et gummi terendis. Das Werk ist neu edirt und übersetzt von Alb. Jlg. Wien 1874. Ueber die Technik der Oelmalerei durch die v. Eyck's siehe Frantz Bd. II. S. 501. Vergl. auch Franz Cremer „Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik", Düsseldorf, Voß 1895.

2) Er ist in eine obere und untere Hälfte getheilt, und hat zum Gegenstande „die Anbetung des Lammes" als der Quelle des Lebens und der Herrlichkeit für Alle, die im Himmel und auf Erden sind. Während die Bilder der oberen Abtheilung noch reichgemusterten Goldgrund haben, ist in der unteren Abtheilung, und zumeist im Hauptbilde, bereits die landschaftliche Umgebung gewählt und mit grosser Sorgfalt gearbeitet. Nähere Beschreibung bei Frantz, Bd. II. S. 505 ff.

3) Nicht Hemling, wie durch die Forschungen J. Weale's nun festgestellt ist.

zugsweise an die dem Principe des gothischen Styles conformere Auffassung Hubert van Eyck's an, und zeigen in ihren Werken fast durchweg das Ideale mit dem Realen in einheitlichem Verbande, sinnige Beschauung mit lebensfrischer meist landschaftlicher Umgebung, hohen Adel mit kindlichem Liebreiz, seelenvolle Formschönheit. Ihre zahlreichen Schüler aber, zumal jene Rogiers van der Weyden, verbreiteten den Einfluß dieser Richtung weithin, in die Länder dem Rhein entlang und nach Schlesien, nach Süddeutschland und Italien. — Süddeutschland blieb in der Entwicklung der Malerei nicht zurück. Mit Rücksicht auf die Schulen können wir am füglichsten zwei Gruppen unterscheiden, eine östliche und eine westliche. Als die am frühesten hervorragende Kunststätte des neuen Styles ist wohl Böhmen, und zunächst die Prager Schule, zu betrachten. Schon die Werke aus dem Anfange des 14. Jahrh. verrathen einen ganz entschiedenen Forschritt gegenüber der spätromanischen Uebung. Die Figuren sind bei aller Ruhe und Innigkeit nicht ohne Affect, doch meist etwas gedrungen und voll, die Zeichnung auch des Nackten ist überraschend richtig, die Gewandung schlicht und groß angelegt, wie an den gothischen Sculpturen gleicher Zeit, die Behandlung der Farben fein und weich, mit schwärzlich grauer Schattirung. Zur Zeit des kunstliebenden Kaisers Karl IV. (1346—1378) blühten besonders die Maler Theoderich von Prag, Kuncz, Nikolaus Wurmser u. A., deren Einfluß sich nachweisbar bis nach Schlesien und Steiermark verfolgen läßt. Die meisten Werke derselben befinden sich jetzt noch auf der Burg Karlstein und in der Kreuzkirche. Diese Entwicklung wurde zwar durch die hussitischen Kriege vielfach gestört, erhob sich jedoch bald wieder, und die Leistungen Böhmens auf dem Gebiete der Miniaturmalerei gerade im 15. und Anfang des 16. Jahrh., wenn anders ihr böhmischer Ursprung sich festhalten läßt, waren vor denen aller anderen Länder so bedeutend, daß sie unmöglich ohne Wirkung auf die übrigen Gattungen der Malerei geblieben sein können. Es sind freilich nur wenige Malernamen bekannt, doch die vorhandenen Werke jeder Art sind noch zahlreich genug, um zu zeigen, wie ebenbürtig die Malerei der frühentwickelten Architektur des Landes zur Seite steht. Was den Charakter dieser Werke betrifft, so verrathen sie immerhin den Einfluß von Westen und Süden her, allein ebenso treu bewahren sie das traditionelle Wesen der älteren Schule. Das Nämliche gilt von den Ausläufern dieser Schule in Mähren und Polen, in Oesterreich und Ungarn und den Ländern am Meere[1]). Besonders war in Wien schon sehr frühe eine Zunft „geistlicher Maler“[2]),

---

1) Schon die Nachrichten in den verschiedenen Jahrgängen der österr. Mittheilungen, sowie in den Blättern der österr. Kunstvereine, mögen genügen, um zu erkennen, daß die österr. Länder wie in der Architektur so in der Malerei leider lange Zeit hindurch viel zu wenig beachtet worden, und daß dieselben immer noch neue und nicht geahnte Schätze bieten, die auf eine allgemeine und durchaus nicht gewöhnliche Blüthe auch der kirchlichen Malerei hinweisen.

2) Siehe ihre 1410 und 1416 bereits revidirten Statuten im „Jahrb. der k. k. Centr.-Comm.“ Bd. II. S. 195 ff.

und einer ihrer Meister, Wolfgang Rueland (1446—1501), hochberühmt. Ebenso ausgezeichnet und durch ihre weitverbreiteten Werke von grosser Bedeutung waren in Tyrol der Maler und Bildhauer Michael Pacher aus Brunneck (1460—1490), dessen Hauptwerk der grosse Flügelaltar[1]) zu St. Wolfgang am See (1481), und sein Bruder Friedrich Pacher[2]), dann im Süden von Tyrol die Brüder Kaspar, Johann und Jakob Rosenthaler, die am Anfange des 16. Jahrh. eine ebenso reiche als originelle und doch durchaus ideale Malweise übten, und um die gleiche Zeit und im gleichen Geiste Paul Dax u. A. — Die Werke der ebengenannten Meister weisen auf den lebhaften Verkehr der österreichischen mit den westlichen süddeutschen Schulen, der altbayerischen, schwäbischen und fränkischen. Die fränkische Schule kann bereits am Ende des 13. Jahrh. ausgeprägte Muster des neuen Styles aufzeigen, und im 14. Jahrh. zählt Nürnberg, das nunmehr seine eigentliche künstlerische Entwicklung beginnt, und sich als Hauptsitz dieser Schule hervorthut, schon eine grössere Reihe von Malern namentlich auf[3]). Das bekannte Bild der Krönung U. L. F. in der St. Lorenzkirche daselbst[4]), aus dem Ende dieses Jahrhunderts, zeigt den gothischen Styl in vollendeter Entwicklung, ähnlich wie die gleichzeitigen Sculpturen, und dazu den Grundcharakter dieser Schule: kräftige Zeichnung, vorherrschende Richtung zum Realismus, vereint mit tiefer Sinnigkeit und mildem Wesen, scharfe Contourirung, wenig Vermittlung in den Farben. Während der ersten Hälfte des 15. Jahrh. erhält sich in den immerhin noch zahlreichen Malereien[5]) dieser Charakter aufrecht; von da an gewinnt die van Eyck'sche Malweise, nur weniger fein behandelt als in den rheinischen Schulen, und ein derberer, wenn auch nicht immer verweltlichender Realismus die Oberhand. Michael Wohlgemuth, geb. 1434 und gest. 1519 in Nürnberg, Schüler seines Vaters Albrecht Valentin und späterhin mehrerer berühmter Meister des Auslandes, zusammt der grossen Schaar von ihm abhängiger oder selbstständiger Malergenossen[6]), erscheint mit höchst zahlreichen Werken als der vorzüglichste Repräsentant dieser Richtung, die endlich durch seinen Schüler Albrecht Dürer (1471 bis 1528), diesen an Allseitigkeit, Fruchtbarkeit, Ideenreichthum und Tiefsinnigkeit,

1) Abbild. und Beschreib. in den „Mittelalt. Baudenkm. des österr. Kaiserstaates“ Bd. I. S. 125—134 und Taf. XIX. Andere Altarwerke Michael Pachers befinden sich in Gries und im Nationalmuseum zu München.

2) Von ihm rührt das grosse und schöne Bild der Taufe Christi in Freising her.

3) Sighart, „Gesch. der bild. Künste in Bayern“, S. 403. Nach Thode, die Malerschule in Nürnberg im 14. und 15. Jahrh., Frankfurt, Keller 1891, stammte der erstbekannte Maler Nürnbergs, Nikolaus, um 1310, aus Böhmen. Eine ganze Familie von Malern, die Bertholde, wirkte daselbst von 1363—1430.

4) Abbild. bei Otte, „Handbuch“, Bd. II. S. 632.

5) Sighart, S. 611 ff., führt 26 Namen von Malern dieser Zeit aus Nürnberg auf, und ebenso einige ihrer Werke.

6) Siehe die Namen solcher bei Sighart a. a. O. S. 616.

Formgewandtheit und Pracht der Farben gleich bewunderungswürdigen Meister, ihre Ausbildung erhielt, weshalb in Dürer zwar der großartigste Abschluß nicht bloß der fränkischen, sondern der deutschen Malerei überhaupt, aber auch bereits der Beginn des Verfalles kirchlicher Kunst in Deutschland nicht verkannt werden kann[1]). — Wie die Wandgemälde des Freisinger Domes beweisen, hatte schon am Ende des 14. Jahrh.[2]) im Centrum von Bayern nach den Formen des neuen Styles ein reich begabter und gebildeter Meister gearbeitet, dessen Leistung groß genug erscheint, um von dem Charakter der altbayrischen Malerei der früheren Zeit eine richtige Vorstellung zu geben. Sie ist vorherrschend ideal, sinnig, großartig[3]). In München tritt im 15. Jahrh. eine Reihe von Malern auf, darunter als der vorzüglichste Gabriel Angler, der Meister des einstigen Hochaltares der Frauenkirche in München (1434), dann Gabriel Mächselkirchner (1480), dessen vorhandene Gemälde noch ganz an die ältere Schule sich halten, ebenso Hanns Olmdorfer, der um 1491 die wenn auch etwas unvollkommen durchgeführten, doch sehr edel erfaßten Flügelaltarbilder in Blutenburg malte, und 1492 jene der Franciscanerkirche in München, jetzt im Nationalmuseum. Sehr viele Maler hat im 14. und 15. Jahrh. Landshut aufzuzählen, der Sitz der reichen und edlen Fürsten Ludwig und Georg[4]); und sind unter den vielen jetzt überall, besonders in den Kirchen des Vilsthales, zerstreuten Werken derselben die beiden Flügelaltäre der Trausnitzkapelle zu Landshut am besten geeignet, die Uebereinstimmung ihrer Malweise mit der älteren zu constatiren. Leider aber scheint mit dem 16. Jahrh. die altbayrische Schule sich rascher als die fränkische völlig dem Realismus zuzuwenden. — Den günstigsten Boden fand die Malerei in dem innigen und gemüthvollen Wesen des schwäbischen Volksstammes. Die schwäbische Malerschule thut sich daher weniger durch Frische der Auffassung und Vollkommenheit der Zeichnung gleich der fränkischen hervor, als vielmehr durch feinen Sinn für anmuthige und edle Formen, und durch eine grosse Sorgfalt in der Behandlung der Farben. Aus dem 14. Jahrh. hat sich nur Weniges außer einigen Glas- und Wandgemälden erhalten, aber es beweist zur Genüge, daß der eben bezeichnete Charakter schon frühe in der Malerei sich heraus-

1) Wie es mit Dürer's vermeintlichem Protestantismus beschaffen gewesen, hierüber geben am besten seine „Briefe, Tagebücher und Reisebriefe", herausgegeben von Tausing, Wien 1874, Aufschluß. Vergl. auch die Aufsätze über „Albrecht Dürer's Stellung zur Reformation" im „Archiv für christl. Kunst" 1890. Nr. 4 ff. und A. Weber, „Albrecht Dürer, sein Leben, Wirken und Glauben", Regensburg, Pustet 1894.

2) In diese Zeit nämlich möchten jene Gemälde mit mehr Sicherheit gesetzt werden als in den Anfang des 15. Jahrh. Vergl. Sighart, S. 406 ff.

3) Noch bestimmter spricht sich dieser Charakter aus in dem aus Pähl bei Weilheim stammenden, etwa anfangs des 15. Jahrh. entstandenen Flügelaltärchen des Nationalmuseums; das Bild der Kreuzigung, der hl. Barbara und des hl. Joh. Bapt. können sich an die besten Werke der Kölner Schule anreihen.

4) Vergl. Sighart, S. 403 und 582.

gebildet hatte. Der bedeutendste Meister des 15. Jahrh. ist Martin Schongauer (auch Schön), Sohn des Goldschmiedes Kaspar Schongauer in Augsburg, gest. in Kolmar 1488. Obgleich Schüler Rogiers des Aelteren, behält er doch seine Selbstständigkeit, und überragt sogar den Lehrer, wenn auch nicht im Schmelz der Farben, so doch an seelenvoller Innigkeit[1]). Von besonderer Bedeutung sind seine Kupferstiche. In Schön's Schule bildete sich der wegen seiner edlen Schlichtheit, Reinheit und Wahrheit in den Gemälden als der deutscheste aller Maler gerühmte Bartholomäus Zeitblom, geb. zu Ulm 1450. und bis zu seinem Tode (zwischen 1517 und 1520) der Hauptmeister der Ulmer Maler[2]), Schwiegersohn des gleichfalls hochangesehenen Ulmer Malers Hans Schülein (1468—1502)[3]). Unter den Ulmer Meistern ragt auch hervor Martin Schaffner, dessen Werke durchaus edel und innig fromm gedacht und formschön ausgeführt sind; sie fallen in die Zeit von 1508—1539. Friedrich Herlen in Nördlingen († um 1499) ist ein Schüler Rogiers van der Weyden, konnte jedoch die Selbstständigkeit des schwäbischen Charakters weniger bewahren, sowie auch seine Söhne gar bald dem realistischen Einflusse von Nürnberg her unterlagen. Zahlreich sind die Maler in dem Hauptsitze der Schule, in Augsburg selbst[4]). Hier sind es neben Anderen, wie Ulrich Apt (um 1486, † 1532)[5]), vor Allen die Burgkmair'sche und die Holbein'sche Malerfamilie, welche durch ihre Leistungen sich auszeichnen. Thomas Burgkmair (geb. um 1448, gest. 1523) folgt der älteren strengen Richtüng; sein berühmterer Sohn Hans Burgkmair (geb. 1473, gest. 1531), wie der ältere Hans Holbein (geb. um 1460, gest. 1524) verdanken ihm ihre erste künstlerische Bildung, ihre weitere Entwicklung aber dem Martin Schongauer. Beide halten bis in späte Zeit an deren Kunstweise fest[6]); erst 1510 beginnt bei Burgkmair die italienische, und bald auch bei Holbein ein unerquicklicher Realismus zu obsiegen. Hans Holbein der Jüngere (geb. 1497, gest. 1543) wendet sich mit seinem überaus

1) Er vermeidet besonders volle Körperformen, die Hände seiner Gestalten sind fein, fast mager, die Gewänder etwas scharf und eckig gebrochen. Das am sichersten beglaubigte Werk des Meisters ist „Maria im Rosenhaag" zu Colmar vom Jahre 1473.

2) Außer dem Eschacher Flügelaltare in Stuttgart (1495) sind prachtvolle Gemälde des Meisters die 4 grossen Tafeln mit Scenen aus dem Leben des hl. Bischofes und Mart. Valentin in Augsburg (Gallerie, Saal I, Nr. 79—82).

3) Hans Schülein ist wohl der Meister des im Jahre 1471 gemalten jüngsten Gerichtes im Ulmer Münster, eines der größten Wandgemälde in Deutschland. Lange Zeit unter der Tünche vergraben, ist es jetzt wieder hergestellt.

4) Siehe Sighart S. 591 ff.

5) Von ihm ist das Altarwerk (Nr. 47—51) in der Augsburger Gallerie, und findet sich sein Name auf einem dieser Bilder.

6) Von diesem älteren Holbein sind vier schöne Gemälde im Augsburger Dome. Auch die Gallerie daselbst enthält von ihm und Burgkmair interessante Werke. (Siehe den trefflichen Katalog von Rud. Marggraff. München 1869.)

reichen Talente zumeist der lebensvollen Nachahmung des Natürlichen zu, und bahnt der Renaissance den Weg zum Siege. Gleichwohl ist noch ein Maler zu nennen, der zwar dem jüngeren Holbein verwandt ist in der Portraitmalerei, in seinen kirchlichen Leistungen aber die ältere fromme Art selbst dann nicht verläßt, als der italienische Einfluß schon übermächtig geworden, Christoph Amberger, geb. um 1490 in Amberg, gest. zu Augsburg um 1563, ein in Auffassung und Technik durchaus bedeutender Künstler.

Auch in den drei Perioden des gothischen Styles war Regensburg eine sehr angesehene Pflegestätte kirchlicher Malerei. Alle Gattungen derselben fanden hier sehr frühe und glänzende Vertretung. Für den allgemeinen geschichtlichen Ueberblick sei nur Folgendes bemerkt. Schon am Schlusse des 13. und noch mehr am Anfang des 14. Jahrh. zeigen die vorhandenen Werke, als Webereien, Glasmalereien u. dergl., obwohl im engen Anschlusse an die romanische Weise, allsogleich grosse Bestimmtheit und Klarheit des Ausdrucks, und Sicherheit der Formengebung. Aus der Zeit des späteren 14. Jahrh. (1384) wird uns als trefflicher Miniaturmaler genannt Albert Ellendorfer in Prüfening. Die Werke dieser Zeit haben kräftige Zeichnung, lebhafte Färbung, ideale Auffassung und grosse Sinnigkeit, so daß sie würdig an die besten Leistungen der übrigen Schulen Deutschlands sich anschließen. In der letzten Epoche beschäftiget Regensburg viele Maler, auch solche, die aus verschiedenen Gegenden hier sich niederließen [1]), und deren Arbeiten, fast durchweg mehr handwerkmässig und derb, doch einige auch noch edel und reiner, zum grossen Theile in und um Regensburg sich erhalten haben. Unter allen ragen Albrecht Altdorfer hervor, geb. wahrscheinlich zu Regensburg um 1480, gest. ebendaselbst am 13. Febr. 1538, Schüler Albrecht Dürer's, und theilweise noch durch echte deutsche Auffassungsweise und sorgfältige Ausführung ausgezeichnet, und Michael Ostendorfer, in Regensburg thätig von 1519—1559, mit dessen Naturalismus aber der Uebergang zur nächsten Epoche bereits vollzogen erscheint.

4. Rascher als im Norden und in anderer Weise ging die Durchführung des gothischen Principes in Italien vor sich. Eben hatten hier die grossen Orden den ganzen christlichen Ideenreichthum in Leben und Wissenschaft zur schönsten Entfaltung geführt, ein wahrer Wunderfrühling war aus dem Herzen des seraphischen Heiligen über Tausende und Tausende gekommen, eine neue Begeisterung, welche die Seelen in besonderer Art wie für den trauteren Verkehr mit dem Himmel so für die kindlichste Liebe zur gotteswürdigen, schönen Natur befähigte. Wer kennt nicht die Blüthen, die dieser Frühling auf dem Gebiete der Poesie [2]) hervorgetrieben? Mehr noch schien die Malerei geeignet, seine ganze Schönheit zu schildern. Und man bediente sich ihrer hiezu mit voller Freiheit. Auch bedurfte es hier nicht wie in Deutschland einer mühsamen organischen Fortbildung der Formen, der Maler Italiens lebte noch immer mitten in den Anschauungen klassischer Produkte; nicht war dem Künstler die Fläche

1) Siehe die Namen bei Sighart, S. 587.

2) Man sehe „Italiens Franciscanerdichter im 13. Jahrh." von A. F. Ozanam. Deutsch von N. H. Julius. Münster 1853.

für seine Gemälde durch die Architektur beengt wie in den gothischen Kirchen Deutschlands, in Italien behielt man allezeit die Vorliebe für grosse zu bemalende Wandflächen; nicht in einheitlicher, stylistischer Unterordnung unter das Ganze trat hier die Malerei auf, in Italien war sie die selbstständige Herrin, die in ihrer Gewalt sich bewußte Königin der Künste. Die italienische Malerei wollte völlig ungebunden sich entwickeln. Aber gerade in solcher Ungebundenheit trug sie auch schon den Keim der Selbstsucht und Unkirchlichkeit. Zweierlei Richtungen können in ihr vom Anfange an in dieser Epoche unterschieden werden. Die eine hält die bisherige durch die christliche Kunst gegebene Darstellungsweise als den allgemeinen Kanon fest, der aber aus der Fülle des kirchlichen Geistes seine Fortbildung und Umbildung erfahren sollte; die andere folgt unbeschränkt dem Drange nach vollendetem Ausdrucke des Innern und natürlicher Wahrheit. Ohne auf die einzelnen Abzweigungen einzugehen, bezeichnen wir als die Hauptrepräsentanten dieser zwei Richtungen die sienesische und florentinische Schule. Am frühesten tritt die sienesische oder in weiterer Entwicklung umbrische Schule auf. Guido von Siena malt um 1221 sein berühmtes Marienbild zu S. Domenico daselbst, treu dem überlieferten Typus, und trotz des großartig feierlichen, fast düsteren Eindrucks bereits von ergreifender Lieblichkeit. Duccio von Siena, auch Buoninsegna genannt (1282—1340), versucht mit noch mehr Glück die Härte der bisherigen Malweise abzustreifen, und zeigt neben grosser Innigkeit ein Gefühl für schöne Form, das seine Leistungen, vorzüglich das umfangreiche Bildwerk für den Hochaltar des Domes zu Siena, nach dieser Seite fast mit jenen Rafaels vergleichen läßt. Im gleichen Geiste arbeiten die berühmten Maler Ugolino da Siena († 1339), besonders Simone Martini (geb. 1283, gest. 1344), in dessen Werken die sanften Regungen des Gefühles, gottergebene Trauer, wehmüthiger Ernst, holdselige Demuth, innige Verehrung und Liebe mit dem feinsten Sinne für harmonische Form vereint erscheinen; dann die beiden Brüder Pietro und Ambrogio Lorenzo in Siena, von denen der erste bis 1342, der letztere bis 1348 thätig war. Auch im 15. Jahrh. erhielt sich noch immer die bessere Richtung, oder, wie Lübke meint, „die alterthümelnde specifisch kirchliche Behandlungsweise“, und besonders waren es die umbrischen Städte Spoleto, Assisi, Perugia und Foligno, in denen dieselbe gerade jetzt eine hohe Stufe der Vollendung erreichte. Dieser Zeit aber gehören an die Maler Niccolo da Fuligno, oder auch Niccolo Alumno genannt (geb. 1430, gest. 1492), Andrea di Luigi, genannt L'ingegno, dann Bernardin Pinturicchio (1454—1513) und Pietro Vanucci, unter dem Namen Perugino bekannt (1446—1524), der in seinen früheren, noch nicht von der florentinischen Richtung beeinflußten Arbeiten gleich den ebengenannten Meistern Ueberirdisches und Himmlisches einfach und klar in all seinen Gestalten zur Erscheinung zu bringen wußte. Die Jugendwerke seines berühmtesten Schülers Rafael Santi aus Urbino (1483—1520) sind ganz von demselben Geiste beseelt, und bilden den erhabensten Schluß dieser für die specifisch kirchliche Malerei so bedeutungsvollen

Schule[1]). Die florentinische Schule verräth in ihrer Entwicklung zwar eine grössere Schaffenskraft und technische Vollendung, geht aber auch viel schneller von dem kirchlich Traditionellen ab. Giovanni Cimabue (1240—1302) steht noch auf gleichem Boden, wie die frühesten Meister der sienesischen Schule. Ebenso erhaben als correct ist die Thätigkeit des Giotto[2]), genannt Bondone (1266—1336), der es verstand, in geistvollster Weise das realistische Moment für die kirchliche Malerei innerhalb der nothwendigen Grenzen zur Geltung zu bringen, und auf die gesammte italienische Kunst bleibenden Einfluß zu gewinnen. Doch schon seine Nachfolger betreten in ihren Werken mehr die von jenem Meister angebahnte freiere Richtung, ohne im Stande zu sein, das Kirchliche derselben festzuhalten. Noch einmal suchte mit glänzendem Erfolge der Dominicaner Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455), dieser wahrhaft priesterliche Maler Italiens[3]), die Formenschönheit und freiere Bewegung Giotto's mit der Tiefe der Empfindung und contemplativen Ruhe der Sienesen zu vereinen, und mehrere seiner Schüler folgten den Fußstapfen des Meisters, allein nicht für die Dauer. Darunter ist wohl der bedeutendste: Gentile da Fabriano († 1450). Ein anderer Maler der florentinischen Schule ist Masaccio (1402—1443), noch durchweg ernst und würdig und festhaltend am Traditionellen[4]), viel flüchtiger bereits seine Nachfolger. Domenico Ghirlandajo (1449—1495) ist edel und ruhig, zieht aber gleich den meisten seiner Zeitgenossen das Heilige mehr in das Weltliche herein[5]). Den Schluß dieser Epoche bildet in großartiger Weise die umfassende Kunstthätigkeit des als Architekten, Bildhauers, Malers, Dichters und Musikers, als Mathematikers, Physikers und gründlichen Kenners der Anatomie bewunderten Leonardo da Vinci (1452—1519). Doch sind außer seinem berühmten und vielbeschädigten Abendmahle, das er in Oel als Wandgemälde im Klosterrefectorium St. Maria delle Grazie in

1) Mehreres weiter unten an seinem Orte. — Siehe auch Frantz, Bd. II. S. 711—763.

2) Dante preist Cimabue und Giotto im Purgatorio, Canto XI, v. 94—96:

„Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo: ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui è oscura.“

3) Am besten spricht sich der Charakter dieses Mannes in seinem Wahlspruche aus: „Wer Christi Werke malen will, muß immer selbst bei Christus sein.“ Eine schöne Zusammenstellung seines heiligmässigen Lebens und seiner Werke (nach Förster) siehe in dem reichhaltigen Buche Seb. Brunners: „Die Kunstgenossen der Klosterzelle“. Wien, Braumüller 1863. S. 88—159.

4) Dieß beweist sein Marterthum St. Katharinas in der Oberkirche S. Clemente zu Rom, ganz die Wiederholung der alten Gemälde in der Unterkirche daselbst.

5) In seinem Gemälde, die Geburt Mariä, in St. Maria Novella zu Florenz, sind zugleich Parthieen aus dem häuslichen Leben der Florentiner angebracht; unter Anderen treten z. B. eine Schaar Frauen, welche bekannte Schönheiten der Stadt waren, in's Gemach der Wöchnerin! Auch sonst bringt er gerne Portraits in seinen Bildern an.

Mailand ausführte[1]), nur mehr wenige Gemälde von ihm vorhanden. Einige seiner Nachfolger, als Ambrogio Fossano, „der Fiesole der Lombardei", der innigfromme Gaudenzio Ferrari u. A., wirkten noch in gleichem, christlichen Geiste; im Allgemeinen aber war in Italien der Realismus und der Cultus der Formschönheit, die subjective Willkür in der Darstellung christlicher Gegenstände auch für die Kirche, bereits zur Herrschaft gelangt.

5. In Frankreich, England, Spanien werden zwar aus dem 13. bis 15. Jahrhundert mehrere Maler namhaft gemacht, ja es gebührt vielleicht Frankreich wie in der Architektur der Zeit nach die Ehre der Priorität auch in der Malerei[2]); auch zeigen die auf uns gekommenen, obgleich verhältnißmässig wenigen Reste älterer Kunstübung, besonders die Glasgemälde und Miniaturen Frankreichs, Englands und Spaniens, daß die christliche Malerei in diesen Ländern eine nicht minder rege und lebendige Entfaltung gewonnen, wie anderwärts; doch ist zur Herstellung einer erschöpfenden Geschichte der Malerei in dieser Epoche noch zu wenig Material bekannt geworden, oder überhaupt der Zerstörung entkommen[3]).

§ 69.

Malerei der Renaissance und der neuesten Zeit.

1. Die Malerei der Renaissance verräth wie die Architektur anfänglich noch eine gewisse Zurückhaltung und grösseren Ernst, besonders in Deutschland. Noch Albrecht Dürer verläugnete bei all' seiner Hinneigung zur italienischen neueren Richtung nicht den deutschen ernsten Charakter[4]). Auch Dürer's Nachfolger verließen noch nicht ganz den alten Boden, ja mehrere derselben kehrten hie und da und zumal bei grösseren Bildwerken wieder mehr auf diesen zurück; wir nennen Hans Wagner von Kulmbach († 1522), Hans Leonhard Schäufelin († 1539), Mathias Grünewald († um 1525), Hans Baldung († 1545) u. s. f. Lukas Kranach († 1553), viel zu übertrieben gelobt, anfänglich katholisch und in Auffassung und Technik ein tüchtiger Maler, als Protestant aber polemischer Tendenzmaler und der Hans Sachs seiner Kunst. Maler der rheinischen Schulen, wie Jan Joest aus Harlem, in Kalkar thätig († 1519), ferner die anonymen Meister der hl. Sippe, und des Todes Mariä in Köln, Bartholomäus Bruyn daselbst (geb. 1493, gest. 1557) suchen wenigstens die traditionelle Auffassung

1) Die Originalcartons haben sich erhalten. Vergl. Sighart's letzte Schrift: „Leonardo da Vinci und sein letztes Abendmahl". München, Bruckmann 1867. — Geschichte dieses Bildes bei Frantz, Bd. II. S. 644 ff.

2) Wenigstens läßt die reiche Entwicklung der Sculptur auf einen grossen Einfluß auch in der Malerei schließen. (Vergl. oben S. 133.)

3) Siehe übrigens bei Frantz, Bd. I. S. 496—541; B. II. S. 142—169; 540—563.

4) Die Italiener sagten von ihm nach seinem Ausdrucke: „er sei nit antikisch".

beizubehalten. Der einfach fromme, christliche Sinn der älteren Meister aber war dahin, und bald nahm in Deutschland die meist geistlose Nachahmung italienischer Manier, Haschen nach Effekt und Schein, immer mehr überhand. Selbst die besseren Maler, wie Christoph Schwarz (1550—1596)[1]) und Joachim Sandrart (1606 bis 1688)[2]) konnten diesen Charakter nicht verläugnen. Dazu herrscht bei den Malern dieser Epoche eine ungemessene Liebe zu allegorischen Darstellungen, die nicht selten in Tändelei und Abgeschmacktheit verfallen. Gleichwohl finden sich auch im 17. und 18. Jahrh., wie in der Architektur, so in der Malerei vereinzelt Werke, die durch den Anschluß an die Ueberlieferung, wie durch die technische Vollendung, alle Anerkennung verdienen, und den Beweis liefern, daß die Kirche selbst in den Zeiten theilweiser Abkehr von ihr nicht aufhörte, ihren Einfluß geltend zu machen, und eine bessere Zeit vorzubereiten.

2. Rascher und früher, weil auf heimathlichem Boden, gedieh auch in der Malerei die Renaissance in Italien. Die paduanische Schule ging hierin besonders voran. Francesco Squarzione (geb. 1394, gest. 1474), der in Italien und Griechenland Statuen und Reliefs sammelte, um daran in der Werkstatt nach akademischer Weise seinen Unterricht zu knüpfen, und Andrea Mantegna (geb. 1431, gest. 1506), pflegten mit Vorliebe die Antike, obgleich manche kirchliche Gemälde derselben noch den reineren, überlieferten Charakter zeigen. Venedig hielt sich bis in's späte 15. Jahrh. von dem Einflusse der realistischen Richtung frei, und noch Luigi Vivarini und sein Zeitgenosse Giovanni Bellini (geb. 1426, gest. 1516) sind durchweg edel; aber schon seine Nachfolger und besonders Tizian (geb. 1477, gest. 1576), der „König der Maler", verloren alles Gefühl für christlich Schickliches und für das eigentlich Kirchliche. Die umbrische Schule hatte in Rafael eine erhabene Stufe erreicht, aber zugleich gerade in diesem Heroen der Malerei eine Bahn durchlaufen, die für ihn allein noch gangbar, für seine Nachahmer vom kirchlichen Charakter jählings abführte. In Florenz brachte Michelangelo (geb. 1474, gest. 1563), Ghirlandajo's Schüler, mit der ganzen Gewalt seines grossen Geistes, bei allem Streben nach Großartigkeit und Naturwahrheit, und bei aller persönlichen Religiosität, eine durchaus unkirchliche Auffassung in der Malerei zum Siege[3]). Nicht lange und fast sämmtliche Maler Italiens folgten entweder einem bald ganz heidnischen, bald halb christlichen und manierirten Eklekticismus ohne freie Selbstthätigkeit, z. B. Antonio

1) Bildete sich nach Tizian in Venedig. Ueber seine Werke siehe Sighart, „Geschichte der bildenden Künste u. s. f." S. 707.

2) Genannt „der Rafael Deutschlands". Auch Regensburg, besonders St. Emmeram, besitzt von ihm mehrere gute Bilder, doch voll derben Realismus.

3) Ein Beispiel hiefür ist sein Jüngstes Gericht an der Wand der sixtinischen Kapelle. Ein neuerer Schriftsteller (Jessen) urtheilt von ihm richtig: „Sein Weltgericht wäre vollkommen geworden, wenn er sich hätte zwingen können, nur Signorelli gleich zu sein, nicht dessen Maestoso in's Furioso zu übersetzen".

Allegri da Correggio, Carracci, Domenichino, Guido Reni, Carlo Dolce u. s. f. oder sie waren Naturalisten[1]), blosse Nachahmer des Natürlichen, z. B. Caravaggio[2]), Salvator Rosa u. A. Immer sinnlicher, geistloser und manierirter wurden die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts.

3. Die älteren Werke der Malerei dieser Epoche in Spanien, besonders jene der Schule von Sevilla, tragen fast sämmtlich den Charakter inniger Frömmigkeit und erinnern auffallend an die deutsche Malerei dieser Zeit. Mit dem 16. Jahrh. jedoch ist der Einfluß italienischer Malerei auch hier bereits so überwiegend, daß die meisten der Maler dieser Zeit nur als knechtische Nachahmer italienischer Meister erscheinen; die wenigen und besseren derselben aber zeichnen sich vortheilhaft vor ihren italienischen Vorbildern durch einen edleren Naturalismus, durch grosse Lebendigkeit des Glaubens aus. So Zurbaran, Morales, Valasquez (1599—1660), wenigstens in einigen seiner Bilder[3]), und Murillo (1618—1682). In der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. schwand das kirchliche Bewußtsein immer mehr aus den Künstlern dieser edlen, und im eigentlichen Sinne katholischen Nation, und das 18. und 19. Jahrh. gab es ihnen nicht wieder[4]).

4. Ein namhafter Maler Frankreichs aus dem 15. Jahrh., Nikolaus Pion, dann Jean Fouquet (geb. 1415, gest. 1488), mögen als Vertreter der besseren und noch an der überlieferten Malweise festhaltenden Richtung gelten. Gerade die glänzendste Reihe der späteren Maler aber, ein Simon Vouet (1582—1641), Nikolaus Poussin (1594—1665), Charles le Brun (1619—1690), Eustache le Sueur (1617—1665), „der Rafael Frankreichs", zeigt wohl am meisten die Aeußerlichkeit und jenes Prunken mit der Antike, wie solches diese Epoche charakterisirt. Die religiöse Malerei des Landes sank immer tiefer, und blieb bis in die jüngste Zeit ein Kind der Mode. Auch die Bestrebungen des Hippolyt Flandrin (1809—1864), dieselbe durch die Annäherung an die alten Florentiner und Sienesen wieder zu beleben und in andere Bahnen zu lenken, scheinen nicht von bleibendem Erfolge.

---

1) Lübke spricht in seinem Sinne: „Die Malerei zog aus der Befreiung des Individuums und dem naturalistischen Streben den größten Vortheil. Obwohl ihr meistentheils kirchliche Themate gestellt werden ...., so bleibt doch ein weltlicher Gedankengang und eine naturalistische Wiedergabe der Wirklichkeit ihr Hauptziel u. s. f." Und wieder: „Ehemals hatte die Kunst der Kirche gedient, jetzt mußte die Kirche mit ihrem ganzen historisch-dogmatischen Apparat der Kunst dienen."

2) Von seinem Hauptgemälde, Grablegung Christi, sagt Dr. Sorg: „Man möchte bei dieser Großartigkeit und Gemeinheit, die sich hier mischen, glauben, es sei das Leichenbegängniß eines Räuberhauptmanns." S. 285.

3) In den meisten derselben ist auch der hier sich kundthuende Charakter zu irdisch und weltlich, und ohne religiöse Weihe. — Vergl. „Organ für christl. Kunst", Jahrg. VI. Nr. 15 bis 24 und Jahrg. VII. Nr. 1 u. 2 die Aufsätze „Aus Spanien".

4) Wie wenigstens aus ihren auf der Münchener internationalen Ausstellung 1883 producirten religiösen Werken hervorgeht; 1897 verschwinden diese gänzlich.

5. Die niederländische Schule, deren Vollender in der neueren Richtung Peter Paul Rubens (1577—1640), ingleichen Antony van Dyck (1599—1641), hebt die Verbindung des Irdischen mit dem Ueberirdischen fast gänzlich auf, fällt immer tiefer in die Schilderung des bloß Menschlichen, Leidenschaftlichen und äußerlich Gemeinen, oder in Genremalerei. In neuerer Zeit jedoch treten auch da tüchtige Meister, wie Jos. Janssens u. A., für die Wiedererweckung kirchlicher Kunst entschieden ein, und besonders auf dem Gebiete der Glasmalerei.

6. Nachhaltig hat das 19. Jahrh. mit seinem wiedererwachenden kirchlichen Leben die Wiederbelebung der kirchlichen Malerei vor allem in Deutschland heraufzuführen gesucht. Was die Münchner Schule in Cornelius[1]) und besonders in Heinrich Heß, Schraudolph u. A. bereits geleistet, ebenso die Wiener in Friedrich Overbeck, Veith, Eduard Steinle, Maria Ellenrieder, Führich u. A., die Düsseldorfer in Schadow, Deger, den beiden Müller, Ittenbach, Settegast, Stüttgens u. A., berechtiget zu dieser Hoffnung[2]), und zeitiget in der That neue tüchtige Werke.

II. Artikel.

Einzelne Arten der Malerei.

§ 70.

Wandmalerei.

1. Die kirchliche Predigt schweiget nie; und spricht sie nicht durch das lebendige Wort, durch die heiligen Schriften, durch heilige Handlungen, so lehrt sie allerorten von allen Wänden herab in unvergänglichen, Allen verständlichen Worten, in Bildern. Leere, eintönige Wände an ihren gottesdienstlichen Gebäuden wären der Kirche als das Nämliche erschienen, was in ihren Augen ein stummer Prediger ist. Kein Wunder

---

1) Cornelius war und wirkte als ein gläubiger Katholik, und mit Entrüstung würde er sich von einem Biographen (H. R.) abgewendet haben, der zwar ihn als den Meister der deutschen Malerei preist, für die Kirche aber nur Verunglimpfung hat.

2) Eine recht gute Darstellung dieser neuen bessern Richtung und ihrer Vertreter siehe in Reumaier's „Geschichte der christl. Kunst". Schaffhausen, Hurter 1856. Bd. II. S. 197—221. Zur Ergänzung vergl. „Geschichte der neueren deutschen Kunst mit Berücksichtigung der Entwicklung in Frankreich, Belgien, Holland u. s. w." von Franz Reber. München, 1879. Treffliche Winke über die neuesten Abartungen der modernen Malerei und ihre Besserung gibt Paul Keppler in der „Zeitschrift für christl. Kunst", Jahrg. V. S. 178 ff., 209 ff., 241 ff.; VIII. S. 17 ff., 81 ff., 109 ff.; X. S. 259 ff., 299 ff., 325 ff.; und im „Archiv für christl. Kunst" 1893. Nr. 4—7.

also, daß die Wandmalerei in der Kirche mit solcher Liebe vom Anfange an gepflegt wurde.

2. Die ältesten christlichen Wandgemälde bergen die Wände und Plafonds der Katakomben, und zwar wie de Rossi's neueste Entdeckungen beweisen, mehrere schon aus der an die Apostel hinreichenden Zeit, und aus dem 2. und 3. Jahrh.[1]). Der Charakter dieser Gemälde ist eine Mischung der christlichen Vorstellung mit der überlieferten klassischen Form, doch so, daß bereits der Sieg des höheren Inhaltes über die bloß adoptirte Form sichtbar erscheint. Es liegt in ihnen ein Hauch tiefer Innigkeit, seliger Ruhe, des ungetrübten Seelenfriedens, der Ausdruck echt christlichen Wesens. Was nun den Inhalt betrifft, so sind zwei Theile an den Gemälden zu unterscheiden: der eigentliche Gegenstand und die umrahmende Verzierung. Während diese sich nach Inhalt und Form freier bewegt, oder symbolische Bilder enthält, wie z. B. Delphine, Tauben, Hirsche, Hahn, Anker, Rosen, Aehren, Reben, Lorbeeren u. s. f., bilden die Gegenstände an sich und in der Absicht der Künstler genommen, alle zusammen eine grosse Gallerie, wo die Hauptbegebenheiten der religiösen Geschichte der Menschheit von der Schöpfung der Welt bis zur Ewigkeit der Betrachtung des Zuschauers dargestellt werden. Schon hier finden sich die ersten Versuche, die Bilder aus dem alten und die aus dem neuen Testamente, als Vorbild und Erfüllung der Wahrheit, miteinander in Beziehung zu bringen, wodurch eine um so tiefere Einsicht in beide dem Beschauenden erleichtert wurde. Die einzelnen Darstellungen aus dem alten Testamente waren meist so beschaffen, daß daraus der Hinweis auf das neue Testament allsogleich in die Augen fiel. So z. B. Adam und Eva, Noe in seiner Arche, die hier viereckig, nämlich als Bild der Kirche gemalt wurde, Abrahams Opfer, wobei selbst auch Petrus als der oberste Hohepriester des Glaubens im neuen Bunde erscheint, die Bundeslade, das Todtenfeld in der Vision des Ezechiel u. A. Aus dem neuen Testamente begegnen uns hier bereits alle durch die folgenden Jahrhunderte weiter überlieferten Darstellungen, so z. B. Christi Geburt, dabei Ochs und Esel nicht fehlen, die heiligen drei Könige, Christus im Tempel unter den Lehrern, seine Taufe, seine Wunder u. s. f., auch Bilder der Engel, Heiligen, besonders der Apostel, der seligsten Jungfrau u. s. w. Die Technik dieser Malerei ist eine sehr einfache, meist in Fresko, in wenig Farbentönen, mehr contourirend, wie das eben Ort und Zweck und die verschiedene Befähigung mit sich brachte.

3. Daß in den Basiliken außer der vorherrschend angewendeten Mosaik auch eigentliche Wandmalerei gebräuchlich war, erhellt aus den Schriften der Väter; doch ist hievon nur Weniges erhalten. Die Anordnung der Bilder und die Gegenüberstellung

---

3) Vergl. Kraus, „die röm. Katakomben", und „Geschichte der christl. Kunst", Bd. I. Frantz, „Geschichte der christl. Malerei" Bd. I. Seite 28 ff. Vergl. auch oben Seite 14. Anmerk. 1. und Seite 302.

des alten und neuen Testamentes[1]), stimmte mit dem lebendigen Worte und den liturgischen Lesungen der Kirche, und erhielt eine immer festere, traditionelle Ausgestaltung, und zwar in der abendländischen Kirche auf gleiche Weise, wie in der morgenländischen. Die Kirchen mit Wandgemälden zu beleben, wurde in der romanischen Zeit geradezu Regel, und es fand sich nicht leicht eine Kirche, die solchen Schmuckes hätte entbehren müssen; sogar auf die Vorhallen, die Kreuzgänge u. s. f. wurde derselbe ausgedehnt. Die Art der Darstellung aber war nunmehr eine nach der Ueberlieferung und sicher auch durch die Aufsicht der Bischöfe durchaus geordnete, so daß mit Recht von einem Kanon kirchlicher Malerei gesprochen werden kann[2]). Die Typen des alten Testaments und ihre Erfüllung im neuen folgten sich fast überall in gleicher Reihe und Auffassung[3]), und selbst die reiche Symbolik, welche aus allen Reichen der Natur entlehnt einem lebendigen Rahmen gleich dieselben zu umschließen pflegte, hatte bereits eine gewisse der Willkür entzogene, und universelle Ständigkeit erhalten. Der Unterschied der morgen- und abendländischen Malerei ist zunächst dieser, daß in letzterer immer-

---

1) Cf. S. Paulini de S. Fel. Nat. IX. v. 516 sq. (ed. Migne, pag. 660.):

„Omnia namque tenet serie pictura fideli,
Quae senior scripsit per quinque volumina Moyses,
Quae gessit Domini signatus nomine Jesus . . .“

Vergl. auch X. v. 170 sq. 204 sq. — In gleicher Weise verfuhr St. Ambrosius, als er für die von ihm erbaute Basilika die Gemälde bestimmte, und sie durch metrische Inschriften erklärte. (Baunard, „St. Ambros“, S. 235 ff.) Auch das Werk: „De promissionibus et praedicationibus Dei“, dem Prosper Aquitanus zugeschrieben; dann Isidor von Sevilla's „Allegoriae sacrae Scripturae“ geben hierüber vielfache Aufschlüsse.

2) Für die griechische Kirche liegt uns dieser vor in dem höchst merkwürdigen, bereits öfter angeführten „Handbuche der Malerei vom Berge Athos“, das in seinem Kerne in die frühesten Jahrhunderte zurückweist, wenn es auch im Laufe der Zeit manche Ueberarbeitung und Ergänzung erfuhr, und die von Didron gefundene Handschrift sogar erst dem 15. Jahrh. anzugehören scheint. Zugleich aber bieten die zahllosen Malereien in den vielen Klosterkirchen und Kapellen auf dem heiligen Berge, die vom 9. Jahrh. und bis heute nach solchem Kanon entstanden, restaurirt, neugemalt worden sind, die besten Beispiele für Beurtheilung und Erklärung der Bildwerke nicht bloß in den griechischen, sondern auch in unseren Kirchen älterer Zeit. Es wurde hieraus während der Ausführung von Malereien vorgelesen. Auch im Occidente läßt sich aus der vielfachen Uebereinstimmung in der Behandlung der Wandgemälde auf eine ähnliche Kunsttradition schließen. Jedenfalls ist es merkwürdig, was in Gregor von Tours (II, 17) zu lesen: „Seine (des hl. Naumatius) Gemahlin baute die Kirche des hl. Stephanus in dem Gebiete der Stadt (der Averner). Als sie diese mit Farben ausmalen wollte, hielt sie ein Buch auf ihrem Schooße, in welchem sie die Erzählungen von den Geschichten der Alten las, und gab den Malern an, was sie auf den Wänden darstellen sollten.“

3) Ein schönes Beispiel dieser Anordnung bieten die unter Ludwig dem Frommen in der Hofkirche Karl des Grossen zu Ingelheim hergestellten durch Ermoldus Nigellus (826) beschriebenen Gemälde. Die Beschreibung findet sich abgedruckt bei Muratori. Script. Rer. Ital. tom. II. Vergl. auch Kreuser, „Kirchenbau“, Bd. I. S. 397 ff.

halb des einmal gegebenen Kreises die lebensvolle Erweiterung und Fortbildung nicht unterbrochen wurde, während in ersterer schon mit dem 11. Jahrh. nach Inhalt und Form eine abschließende Erstarrung zu Tage tritt. Die Wandmalereien in den noch bestehenden romanischen Kirchen sind fast alle durch spätere Uebermalungen oder durch die Weißtünche für das Auge begraben; gleichwohl kam nach und nach wieder so Vieles davon aus dieser Umhüllung zum Vorschein, daß es völlig ausreichend ist, den Charakter der Gemälde zu erkennen. Die bedeutendsten sind jene zu St. Angelo in Formis bei Capua, eine ganze Bilderbibel; die Wandgemälde in der St. Georgkirche auf der Reichenau, in der Michaelkirche zu Burgfelden (Württemberg) u. A. Sie gehören dem 10. und 11. Jahrh. an[1]). Aus dem 12. Jahrh. stammen die Wandgemälde in der Kirche St. Savin im Poitou, woselbst Krypta, Chor und Kirche und Gewölbe mit Darstellungen des alten und neuen Testaments und aus dem Leben der Heiligen bedeckt sind, die durch schlichte Großartigkeit und feierliche Würde sich auszeichnen; jene in Schwarz-Rheindorf bei Bonn, schlicht colorirte Umrißzeichnungen auf blauem, grau eingefaßtem Grunde, aber edel und weich in den Formen; dann die sehr bedeutenden in der Allerheiligenkapelle zu Regensburg, in Prüfening und Perschen, wovon weiter unten. Aus dem Anfang des 13. Jahrh. jene in der St. Patrokluskirche zu Soest, die vierundzwanzig schönen Deckengemälde des Capitelsaales der ehemaligen Abtei Brauweiler in der Nähe Kölns[2]), jene auf dem Nonnberge zu Salzburg, im Nonnchore des Domes zu Gurk im großartigen Uebergangsstyle, die Gemälde des Domes zu Limburg, nun restaurirt, und jene des Domes zu Braunschweig[3]) u. a.

4. In der Zeit des gothischen Styles verschwanden zwar die grossen Wandflächen für ausgedehnte Gemälde, aber es erhielt sich die Liebe zum Schmuck der Farbe. Das Princip, welches schon in der Bemalung romanischer Kirchen beobachtet worden, besonders das constructiv Zusammengehörige auch in lebendigeren Farben vom Grunde abzuheben, fand noch consequentere Durchführung in den Kirchen des neuen Styles. Pfeiler, Capitäle und Kämpfer, Dienste und Gurten wurden nach diesem Gesetze bemalt, die Gewölbfelder mit Ranken und Blumen, hie und da auch mit Sternen, Sonne und Mond auf feinblauem Grunde bedeckt. Außerdem benützte man jeden kleineren Raum, um neben den farbenprächtigen Fenstern und den reichgefaßten Architekturtheilen, die Wände mit heiligen Darstellungen zu schmücken. Vorzüglich waren es in dieser Zeit auch noch die Kreuzgänge, welche mit zusammenhängenden, und nach der alten Gewohnheit sinnvoll gegenübergestellten, alt- und neutestamentlichen Bildern bemalt wurden. Unter den Resten deutscher Wandmalereien

1) Siehe Kraus, „Geschichte der christl. Kunst", Bd. II. S. 54 ff., wo auch die Abbildungen aus Formis, Reichenau und Burgfelden.

2) Siehe hierüber Reichensperger, „Vermischte Schriften", S. 72—98 und Taf. 1 ff.

3) Ihre ausführliche Beschreibung siehe im „Kirchenschmuck", Neue Folge (1878) Heft 9.

nennen wir besonders die frühgothischen, für die Geschichte der Kunst bedeutsamen, aus dem Kreuzgang des Klosters Rebdorf bei Eichstädt[1]), die umfangreichen Gemälde in der St. Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar aus dem 14. Jahrh., die biblischen Parallelbilder an den Gewölben der Marienkirche zu Kolberg in Pommern, die 24 Wand- und Deckengemälde der Vorhalle des Domes zu Gurk[2]), das grosse symbolische Gemälde „der Baum des Lebens" am Chore der St. Jakobskirche in Wasserburg, aus dem 15. Jahrh.[3]), und das bereits oben[4]) erwähnte grosse Jüngste Gericht im Ulmer Münster. Einen weit höheren Aufschwung nahm die Wandmalerei in Italiens Kirchen, in denen die Architektur genöthiget wurde, derselben die weitesten Flächen und Felder zu belassen. Die in dieser Epoche über die Mosaikmalerei obsiegende Freskomalerei schuf hier in voller Freiheit Werke, welche alle so rasch sich entfaltenden Vorzüge italienischer Kunst in sich schließen. Es sei hier nur erinnert an Giotto's Fresken in der Unterkirche zu Assisi und in der Kirche zu St. Maria dell' Arena zu Padua, an Orcagna's Jüngstes Gericht und Paradies in St. Maria Novella zu Florenz (1357), an die erhabenen Malereien Fiesole's im Gewölbe der Kapelle St. Maria des Doms von Orvieto und in der Kapelle Papst Nikolaus V. im Vatican (1447), und an die Wandgemälde des Domes zu Prato von Fra Filippo Lippi (geb. 1406, gest. 1469). Zahllose und großartige Werke schließen sich diesen an bis herauf zu Rafael's freilich nicht zahlreichen kirchlichen Fresken[5]), zu Fra Bartolommeo's Jüngstem Gericht in St. Maria Novella[6]), Bernardino Luini's um 1529 gemalten Fresken in der Franciscanerkirche zu Lugano, und Michelangelo's Deckengemälden der sixtinischen Kapelle.

---

1) Jetzt im Nationalmuseum zu München. Siehe Abbild. bei Sighart a. a. O. S. 340 ff. (Vergl. auch hierüber „Kirchenschmuck" 1867. Heft 1. S. 21 ff.) Wohl die reichsten Werke dieser Art hat der **Kreuzgang des Klosters Emaus zu Prag**, mit Parallelbildern auf 26 Wandflächen a. 1343 geziert (vergl. „Organ für christl. Kunst" Jahrg. IV. 1854. Nr. 9 und 10); und der alte **Kreuzgang des bischöflichen Münsters zu Brixen**, dessen hochinteressante und formschöne Malereien dem 14. u. 15. Jahrh. angehören und zum Theil von dem Vater des Lukas Kranach stammen; sie sind im 1. Jahrg. der „österr. Mittheil." Heft 2. und 3. näher beschrieben, und im Besonderen von Joh. Walchegger. Brixen 1895, Verlag des kath. Preßvereins. Mit Abbild. (Die mittelalterliche Wandmalerei in Tyrol ist überhaupt von grosser Bedeutung. Vergl. hierüber „Kirchenschmuck", Neue Folge, 1880 ff. Heft 12—16. und Joh. Schmölzer, „Die Wandmalereien in St. Johann im Dorfe, St. Martin in Campell und zu Terlan", Innsbruck, Wagner 1888.)

2) „Oesterr. Mittheilungen", Jahrg. 1857. S. 289 - 298.

3) Siehe „Kirchenschmuck" 1863. Heft 2. S. 49 ff.

4) S. 311 Anmerk. 3.

5) Denn seine mit Recht hochgepriesenen Gemälde in den Prachträumen des Vaticans beschäftigen uns hier nicht.

6) Leider viel verblichen, aber doch eines der schönsten Werke dieses edlen Meisters. Er starb 1517 als Profeß des Dominicanerklosters in S. Marco zu Florenz, und war Diakon.

5. In der Renaissancezeit und späterhin, da man auch außer Italien wieder über grössere Wandflächen in den Kirchen verfügen konnte, bemalte man diese nicht selten in ausgedehntester und großartiger Weise, freilich vielfach im Geiste der Zeit, oder man überlud sie mit kunstreicher Stuccaturarbeit. Erst in unserer Zeit aber kehrt man wieder zu Edlerem zurück, und was Cornelius, Heß und Schraudolph in der Ludwigs-, St. Bonifacius- und Allerheiligenkirche in München und im Dome zu Speyer, ein Deger, Müller und Steinle und Andere in den rheinischen, Guffens und Swerts in den Kirchen Belgiens, ein Hippolyt Flandrin, Tissot u. A. in den vielen glänzend restaurirten oder neugebauten Kirchen Frankreichs bereits geleistet, erfreuet mit den besten Hoffnungen.

6. Was jedoch unsere Wandmalerei gar sehr von der älteren, und besonders der des Mittelalters unterscheidet, ist die Art der Behandlung. Unsere Wandgemälde sind fast durchweg noch auf die Wand übertragene Staffeleigemälde; man malet auf Wände, wie auf die Leinwand, ängstlich das Kleinste ausführend, beachtet mit übergrosser Sorgfalt Verschmelzung der Farbe u. s. f., was Alles die allgemeine Verbreitung der eigenlich monumentalen Wandmalerei wegen Aufwandes der Zeit und wegen der zu grossen Kosten hindert; man nimmt keine Rücksicht auf Styl und Charakter des Baues, und räumt so der Malerei eine selbstständige Stellung ein, die ihr nicht gebührt. Nicht so in früherer Zeit. Die Wandgemälde des Mittelalters zeigen durchgängig starke, kräftige Contouren, mehr Zeichnung als Malerei; denn die Contouren werden mit den lebendigen vollen und satten Farben, besonders Roth und Blau, oder einfach mit gelbem und rothen Ocker, Weiß und Braun, gleichsam nur ausgefüllt. Alles zielt mehr auf eine allgemeine Wirkung, auf einen günstigen Totaleindruck, als auf eine vollendete Darstellung des Einzelnen, mehr auf bescheidene Unterordnung unter die Architektur, als auf eigene Geltendmachung. Spruchbänder mit sinnreichen erklärenden Inschriften, Architekturverzierung u. dergl. geben den Gemälden dieser Zeit eine auch für den Ungebildeten leicht faßliche Verständlichkeit. Nur bei dieser Art der Behandlung war eine ebenso schnelle als billige Bemalung selbst ausgedehnter Räumlichkeiten möglich. Und es wäre Zeit, sowohl was die figurale als auch die ornamentale Malerei betrifft, wieder zu diesen älteren Mustern und ihren Grundsätzen zurückzukehren. Eine sehr anschauliche Schilderung der noch jetzt bei den Griechen gebräuchlichen altüberlieferten Weise in der Ausmalung von Kirchen gibt Didron in der Vorrede zu dem öfter genannten Handbuch der Malerei vom Berge Athos [1]). Mehrere Versuche der neuesten Zeit, sowohl in dem Gesammtentwurfe der

1) Nachdem er als Augenzeuge die Ausführung eines Wandgemäldes bis in's Kleinste geschildert, fügt er hinzu: „In fünf Tagen hatte Joasaph eine Bekehrung des heiligen Paulus al Fresko gefertigt, ein Gemälde von 3 Metres Breite und 4 Metres Länge. Zwölf Figuren und zwei grosse Pferde nahmen dieß ziemlich ausgedehnte Feld ein. Diese Malerei war gewiß kein Kunstwerk, aber sie war mehr werth, als eine solche, welche einen unserer Maler zweiten

Malereien, als auch in der Auffassung des Einzelnen wieder an die alte Weise anzuknüpfen, und dabei doch auch die Vorbilder einer mehr fortgeschrittenen Kunst nicht unbeachtet zu lassen, führten zu den ermunterndsten Resultaten[1]), und gewiß wird auch die grössere Fertigkeit in der hiebei möglichen verschiedenartigen, aber vielfach fremd gewordenen Technik sich bald wieder einstellen.

7. Es sind vorzüglich vier Gattungen der Technik für die Wandmalerei namhaft zu machen: Tempera, Fresko, Enkaustik, Oelmalerei[2]). Tempera im Allgemeinen ist soviel als Mischung trockener Farben durch eine geeignete Flüssigkeit; im Besonderen

---

Ranges 6 bis 8 Monate kostet. Ich zweifle, ob selbst unsere grossen Meister, wenn sie mit einer religiösen Composition beauftragt wären, gleichmässiger gut arbeiten würden; in ihren Werken würden sich wohl mehr Vorzüge, aber auch mehr Mängel finden, als in der Freske des Berges Athos."

1) Wir meinen hier z. B. die Ausmalungen mehrerer Kirchen im Rottenburgischen und am Rheine, besonders von St. Maria auf dem Capitol in Köln, und jüngst des Chores im Straßburger Münster. Diesen Resultaten voraus gingen aber umfassende Studien und genaue Unterweisungen. Vorzüglich anregend wirkte die Vereinsgabe des christl. Kunstvereins der Diöcese Rottenburg (pro 1857—59): „Beiträge zur Wiederbelebung der monumentalen Malerei", und eine Reihe ganz praktischer Artikel in dessen Archiv „Kirchenschmuck", z. B. 1859. Heft 9. Beil. 2, Heft 10. Beil. 1 und 2, Heft 11. Beil. 2, und Heft 12. Beil. 1; 1860. Heft 9. Beil. 1; 1865. Heft 1. Beil. 1—3, Heft 2. Beil. 2; 1868. Heft 1. Beil. 3; 1869. Heft 1. Beil. 1 und 4, über Malerei an Deckengewölben; — 1860. Heft 8. mit Beil., Heft 9. Beil. 2; 1861. Heft. 12. Beil. 1 und 2; 1862. Heft 3. Beil. 1, für Bemalungen von Holzgewölben und Vertäfelungen; — 1860. Heft 10 und 11; 1861. Heft 3; 1866. Heft 3. und Beil. 3, für Wandmalereien. Höchst bemerkenswerth zur Feststellung der Principien über Ausmalung von Kirchen ist das (auch im „Organ für christl. Kunst" 1865 abgedruckte) Schriftchen: „Die innere Ausschmückung der Kirche Groß-St. Martin in Köln", von Essenwein. Von ihm ist auch das Programm für die Malereien St. Maria auf dem Capitol. (Vergl. „Organ für christl. Kunst" 1868. Nr. 16.) Siehe ferner die Aufsätze über „monumentale Bemalung der Kirchen" in der Neuen Folge des „Kirchenschmuckes", darin besonders auf zusammenhängende Cyklen von Malereien Bezug genommen ist, so in Heft 5 (1875), Heft 7 (1877) u. ff., Reichensberger, „Ueber monumentale Malerei", Köln, Bachem 1876; im „Archiv für christl. Kunst", 1884. Nr. 1 ff. die Artikel: „Monumentale Malerei". „Zeitschr. für christl. Kunst", 1888. S. 163 ff. u. 302 ff., „Ueber die Farbengebung bei Ausmalungen der Kirchen"; und 1894. S. 211 ff., 243 ff., 279 ff, „Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik" (P. Beissel). — Was jedoch die Muster und Vorlagen für Wand- und Deckenmalerei betrifft, so ist es Sache der Kirchenvorstände, nunmehr von den Malern zu verlangen, daß sie jene freilich oft kostspieligen Werke studiren, benutzen, oder sich verschaffen, welche nun die mittelalterliche Ausschmückung auch der deutschen Kirchen zur Nachahmung und Selbstbildung wiedergeben. Wir verweisen hier auf Richard Borrmann, „Aufnahmen mitelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland", Berlin, Wasmuth 1897 (in 10 Lieferungen).

2) Eine praktische Darlegung der verschiedenen Maltechnik findet sich in der „Theol.-prakt. Quartalschrift", Linz 1899. Heft 1. S. 59—74.

versteht man aber darunter jene Malweise, welche zur Mischung natürlicher oder künstlicher Mineralfarben, sich des Eistoffes, Harzes, Pergamentleimes u. dergl. mit Essig bediente, und die so gebundenen Farben auf die wohlbereitete trockene Kalk- oder Gipsschichte der Wand auftrug. Da sie den Vortheil des schnellen Trocknens und die Sicherheit vor dem Nachdunkeln für sich hat, so ist es erklärlich, daß dieselbe von den frühesten Zeiten an bis in's 14. Jahrh. am häufigsten und liebsten zur Anwendung kam[1]). Neben der Malerei auf trockenem Grunde war es besonders jene auf frischem oder nassem Bewurfe, die Freskomalerei, welche mit höchster Fertigkeit und Solidität von den Römern geübt, und daher in den Basiliken der ersten Zeit, aber auch nach dem vierten Jahrhunderte neben der kostbareren Mosaik angewendet wurde. Einen hohen Aufschwung erhielt diese Malweise in Italien vom 14. Jahrhundert an, besonders durch Giotto. Auch das vorige Jahrhundert besaß hierin noch grosse Gewandtheit; doch seit dem Anfange des jetzigen verschwand diese mehr und mehr, so daß ihre Wiederaufnahme[2]) in unserer Zeit fast einer Wiedererfindung gleichkömmt. Zu dieser Malerei eignen sich nur Mineralfarben, und zwar solche, die von dem Kalke nicht zersetzt oder verändert werden. Sie fordert darum grössere technische Kenntnisse und ebenso grosse Fertigkeit und Sicherheit, weil das Gemälde aufgetragen sein muß, ehe der Kalk aufgetrocknet ist, und Nachbesserungen nicht zulässig sind[3]). Ob die Versuche der neuesten Zeit, die Tempera- und Freskomalereien auch gegen die Einflüsse der Atmosphäre zu schützen, und ihnen die Dauerhaftigkeit der römischen, z. B. pompejanischen, zu verleihen, sich bewähren, scheint zweifelhaft zu sein[4]). Immerhin aber bleibt diese Malweise in den Kirchen die am meisten zu empfehlende. Die enkaustische Malerei, oder Wachsmalerei, schon von den Griechen und Römern geübt, scheint auch von christlichen Malern frühe angewendet worden zu sein. Die Farben wurden mit Wachs und Mastix gemischt, dann zu Stäbchen geformt, welche man an der Spitze durch Feuer erweichte, um damit zu malen, oder sie wurden mit

1) Die Malerei mit einfachen Wasserfarben wurde wohl ebenfalls sehr häufig angewendet, jedoch meist nur dann, wenn es eben für sorgfältigere Ausführung an Zeit oder Mitteln gebrach. Die Wandgemälde in den Katakomben sind größtentheils in dauerhaften Wasserfarben auf Kalk oder Gips aufgetragen.

2) Besonders in München unter der Aegide König Ludwig I. Vergl. Franz Reber, „Geschichte der neueren deutschen Kunst", 3. Buch: die Glanzzeit der deutschen Kunst.

3) Gerade diese Technik der Freskomalerei trug daher nicht bloß zur Bildung der Maler in sicherer Zeichnung, sondern auch zur lebensvolleren Auffassung des Gegenstandes selbst außerordentlich viel bei.

4) Einer dieser Versuche ist die Stereochromie, mit Anwendung des sog. Wasserglases; ein jüngerer und, nach dem Urtheile Vieler, besserer Versuch, die Keim'sche Mineralmalerei. Das Wichtigste für die Dauerhaftigkeit der Wandgemälde aber bleibt die sorgfältige Bereitung eines reinen glatten Wandbewurfes, und die Benützung von Wasser, welches gänzlich frei von Salzen ist.

einem Pinsel flüssig aufgetragen, worauf das Ganze mit einem heißen metallenen Spatel geglättet und endlich polirt wurde. Enkaustische Malereien scheinen nicht auf uns gekommen zu sein, und seit dem 15. Jahrhundert verlor sich diese Technik ganz; erst im sechzehnten und besonders im vorigen Jahrhundert treten wieder einige Versuche auf, dieselbe zu erneuern[1]). Die Oelmalerei kam für Wandgemälde erst spät in Gebrauch[2]), und vermochte auch nie der Freskomalerei den Rang streitig zu machen. Ein vorzüglicher Uebelstand dieser Oelmalerei aber ist das leichte Erblassen und allmählige Sichablösen der Farben, weshalb sie für Kirchen am wenigsten geeignet erscheint.

Es möge gestattet sein, schließlich aufzuführen, was bis jetzt von Resten älterer Wandmalereien in der Diöcese Regensburg zu unserer Kenntniß gekommen. Wohl die ältesten sind jene in der ehemaligen Ostapsis der Stiftskirche Obermünster zu Regensburg. Wie die auf der linken Seite befindlichen Bilder des Teufels anzeigen, war in dem mittleren Theile der Apsis eine Darstellung des jüngsten Gerichtes gemalt. Die Figuren der Gerechten sind noch am besten erhalten[3]). Es sind dieses trefflich gezeichnete, lebensvolle Gestalten; die Technik ist sehr einfach in kräftigen Contouren mit Anwendung nur weniger Farben, roth, braun, gelb, blau, weiß auf ockergelbem Grunde. Die Gemälde gehören wohl dem 12. Jahrh. an. In die nämliche Zeit setzen wir die der Allerheiligenkapelle im Domkreuzgange; sie sind in gleicher Technik ausgeführt, aber etwas unbeholfener als die eben genannten, und stellen in einer unteren und oberen Abtheilung Figuren geistlichen und weltlichen Standes mit Spruchbändern, an den Wandungen vor der Hauptapsis auch einzelne Scenen in kleineren Feldern dar, leider sehr beschädiget[4]). Von grossem Interesse für die Geschichte der Malerei ist der Cyklus der Wandmalereien in der Todtenkapelle zu Perschen, die, wenn nicht einer früheren Zeit, jedenfalls noch dem 13. Jahrh. zuzuweisen sind. Die Formen sind schön und richtig gezeichnet, die Haltung der Figuren fein und würdig[5]), die Technik ähnlich wie in den vorigen. Offenbar liegen diesem Cyklus die Worte des Begräbnißritus zu Grunde: „In paradisum deducant te Angeli etc." Nicht minder wichtig sind die erst im Jahre 1897 und 98 aufgedeckten romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche zu Prüfening, die besonders durch ihre gute Erhaltung sich auszeichnen. Schon früher hatten sich daselbst einige Reste gefunden, davon der reiche und

1) Die neueste enkaustische Malerei hat nur uneigentlich diesen Namen wegen des zu den Farben benützten warmflüssigen Wachses als Bindemittel.

2) Leonardo da Vinci's Abendmahl ist, wie oben erwähnt, in Oel gemalt.

3) Siehe die Abbildung bei Sighart a. a. O. Seite 201. Irrthümlich ist hier von einer 1462 vorgenommenen Restauration die Rede; diese erstreckte sich nur auf die gleichfalls noch vorhandenen, aber nicht genügend aufgedeckten Gemälde der unteren Hälfte der Apsis. Uebrigens befanden sich auch an den Hochwänden der Kirche unter der Tünche alte Wandmalereien, wie der Verfasser dieses Buches bei Gelegenheit einer Neutünchung sich überzeugte. Die von ihm aufgedeckten Malereien der Apsis, und in der Kapelle des sel. Merchertach konnten jedoch allein damals gerettet werden. Leider wurden diese Gemälde aus Unachtsamkeit wieder zugetüncht.

4) Es sind nunmehr sämmtliche Malereien der Kapelle aufgedeckt und mit Verständniß restaurirt, und zählen zu den interessantesten Wandmalereien dieser Zeit.

5) Siehe die Abbild. des thronenden Christus bei Sighart, S. 263.

breite Mäanderfries unter dem ehemaligen Tabulate[1]) nicht ohne Bedeutung erscheint. Noch der romanischen, obgleich späteren Zeit gehört das Gemälde der Ausgießung des hl. Geistes in der Apsis der Kapelle des sel. Merchertach zu Obermünster an[2]). Aus der gothischen Zeit stammen die neu aufgedeckten Gemälde in der Apsis der Kirche von Aiterhofen, und die durch Umfang und Inhalt ungleich bedeutenderen im ehemaligen Presbyterium der Kirche von Oberrohning. Die letzteren, noch gut kenntlich und nach der ausdrucksvollen, würdigen Haltung der Figuren sowie den reichen und brüchigen Gewändern zu schließen, dem 15. Jahrh. angehörig, zeigen unter dem Gewölbe der Westseite am Triumphbogen Veronika mit dem Schweißtuche, auf der Ostwand über lebensgroß Maria die Helferin aller Christen, auf der Südseite die Anbetung der hl. drei Könige, darunter Mariä Verkündigung, Christi Geburt, und die Flucht nach Aegypten, auf der Nordseite Mariä Krönung und darunter die Samariterin am Jakobsbrunnen, während um die drei Seiten ein breiter Fensterfries mit den Brustbildern der Apostel sich hinzieht. Wandmalereien der letzten Zeit, nämlich des späten 16. Jahrh. bis in das vorige, und zwar nicht selten von trefflich technischer Ausführung, finden sich in den erhaltenen Kloster- und Stiftskirchen ohne Zahl.

§ 71.

Mosaik.

1. Mosaik (opus musivum, mosaicum), vielleicht von ähnlichen Arbeiten in den Musengrotten[3]) so benannt, ist Malerei mittels kleiner farbiger Stückchen oder Stiften von Stein oder Glas[4]). Schon im höchsten Alterthume war diese Kunst im Oriente, zumal auch bei den Juden[5]) bekannt und geübt. Aus dem Oriente verbreitete sie sich nach Aegypten und Griechenland, und glaublich unter Sulla nach Rom. Sie war jedoch zunächst nur gebraucht zum Schmucke von Fußböden in Tempeln und Privatwohnungen. Zur Darstellung von eigentlichen Wandgemälden wurde sie erst später, und in der christlichen Zeit besonders seit Constantin, angewendet.

1) Jetzt über dem späteren Gewölbe, an dem übrigens die gewiß einem älteren Cyklus in der nämlichen Kirche nachgebildeten Scenen aus dem Martyrium des hl. Georgius (vergl. „Handbuch der Malerei vom Berge Athos", S. 352 ff.) beachtenswerth sind.

2) Abbild. bei Sighart, S. 262.

3) Plin. hist. nat. XXXVI, 42; XXXVII, 6.

4) Im weiteren Sinne kann hierunter jede eingelegte Arbeit verstanden werden, also auch z. B. mit Marmorplättchen, gebrannter Erde, Holz (Intarsen), Metall, Perlmutter, Muscheln, Horn u. dergl. Obwohl auch in dieser Technik für die Kirche zu verschiedenen Zeiten manch anerkennenswerthes Werk geschaffen worden, so ist es doch nicht möglich, in dieser Beziehung auf Einzelheiten einzugehen.

5) Esther, cap. I. v. 6: „Lectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, dispositi erant, quod mira varietate pictura decorabat." Wohl ist hier nur eine Zeichnung aus geschnittenen Plättchen bunten Marmors, sog. Plattenmosaik, gemeint.

2. Die christliche Kunst benützte diese Art der Malerei vornehmlich wegen ihrer Gediegenheit und unzerstörbaren Dauerhaftigkeit, Eigenschaften, die bei bildlicher Wiedergabe der ewigen christlichen Wahrheiten besonders in Anschlag kommen mußten; und die Nachrichten im öfter angeführten Papstbuche und anderen Geschichtsbüchern, sowie die zahlreichen noch heute erhaltenen Mosaiken in den verschiedensten Orten des Morgen- und Abendlandes, besonders in Rom, Ravenna und Constantinopel, zeugen für die Bevorzugung und die grosse Liebe, mit der diese Kunst in der Kirche gepflegt wurde. Die Apsiden leuchteten in Gold und heiligem Bildwerke aus Mosaik, und selbst die Hochwände der Kirchen waren mit solchen Gemälden der herrlichsten Art bekleidet [1]). Die Glanzperiode der Mosaikmalerei war die Zeit vom vierten Jahrhunderte bis zum Ende des sechsten; doch wurde sie noch bis in's zehnte und elfte Jahrhundert herab allgemein geübt, und zwar vorzugsweise in Italien und bei den Griechen; ja noch im Jahre 1185 wurden gerade jene umfangreichen und formschönen, dabei ganz an die Tradition dieser Kunst sich anschließenden Mosaiken in der Palastkapelle zu Palermo ausgeführt [2]). Die älteren Mosaiken zeigen einen höchst ernsten und würdigen Charakter [3]), und bestimmten auf lange Zeit für die gesammte bildende Kunst, besonders auch für die Wand- und Miniaturmalerei, den überall wiederkehrenden, eigenthümlichen kirchlichen Typus. Mit dem 13. Jahrh. erhielt auch die Mosaikmalerei eine grössere Freiheit der Gestaltung, und wurden in Italien und anderwärts noch die herrlichsten Werke dieser Art hergestellt [4]). Zuletzt aber wurde dieselbe geradezu unter die Anforderungen der gewöhnlichen Malerei gebracht und zur

1) Ein in seiner Art einziges und wohl dem vierten Jahrhunderte angehöriges Musivgemälde Roms ist jenes über dem Hochaltare in St. Pudentiana: Der thronende Christus, Petrus und Paulus, Pudentiana und Praxedes, über dem Throne ein herrliches Kreuz, im Hintergrunde die himmlische Stadt. Die Kirche Maria Maggiore hat Mosaiken aus dem 5. Jahrh. In Ravenna sind die ältesten jene in S. Giovanni (Baptisterium) und in S. Vitale. Einen grossen Theil der schönen Mosaiken in der Sophieenkirche zu Konstantinopel hat W. Salzenberg, ehe sie wieder von den Moslims zugedeckt wurden, copirt und 1854 veröffentlicht. Ausführliches über römische Mosaiken des 7. bis 8. Jahrh. im Besonderen siehe „Zeitschr. für christl. Kunst" Jahrg. X. S. 111 ff., 145 ff., 181 ff.; über die Mosaikwerke des ersten Jahrtausends im Allgemeinen siehe bei Frantz a. a. O. Bd. I. S. 120—200; über die späteren ebendaselbst S. 286—300 und 308—317.

2) In Frankreich und Deutschland ist diese Kunst ungleich seltener. Die Kuppel des Münsters von Aachen erhielt durch Karl d. Gr. Mosaiken; Abt Bernward von Hildesheim war in der musivischen Kunst wohlerfahren; im 14. Jahrh. waren italienische Mosaikarbeiter in Prag thätig; gleichzeitig in Marienwerder und einigen anderen Orten.

3) Schon das Material und die davon bedingte Technik forderte wesentlich diese strengere und ruhigere Behandlung im Gegensatze zur Malerei mit Farben.

4) So die Mosaiken in S. Maria in Trastevere zu Rom, jene in Maria Maggiore von dem Franziskaner Jakob Torriti unter Papst Nikolaus IV. (1288—1292), die Mosaiken im Baptisterium zu Florenz (Anfangs des 13. Jahrh.) u. A.

Copirung ihrer Leistungen benützt, dadurch aber auch ihres monumentalen Charakters entkleidet.

3. Was die Technik betrifft[1]), so stellte man vorerst mit aller Sorgfalt den Untergrund und darüber eine feinere Stucco- oder kittartige Mörtellage her; in diese drückte man nach einem darauf angegebenen oder auch nur vorliegenden Bildmuster die Marmor- oder Glasstückchen ein; alsdann wurde die Oberfläche geebnet und endlich geschliffen. Es gab drei Arten von Mosaik: die grosse (opus tesselatum), womit die Alten ihre Pflaster bildeten, und in den Kirchen jene schönen mit geometrischen Formen, mit Arabesken und symbolischen Figuren geschmückte Fußböden[2]); dann die mittlere (opus sectile), aus kleinen, feingespaltenen Stückchen farbigen Marmors, wovon Bilder ausgeführt wurden, die mehr auf den Anblick aus grösserer Ferne berechnet waren; endlich die kleine (opus vermiculatum), wozu man nur die kleinstzerschnittenen Steinchen, oder statt dieser auch Würfelchen und Stifte des billiger zu beschaffenden farbigen und mit Goldplättchen belegten Glases, oder auch beide verwendete, und in wurmartig sich schlingenden Linien einsetzte[3]).

4. Während diese für die Zier der Kirchen so bedeutsame Kunstübung allenthalben fast gänzlich untergegangen, erhielt sie sich in Rom bis in die neueste Zeit in Blüthe. Bekanntlich wurden erst vor wenig Jahren die grossen und prachtvollen Medaillons der 264 Päpste, welche die Wände von St. Paul schmücken sollten, durch die Fabrik des Vaticans in Mosaik hergestellt[4]). Neben Rom ist es besonders Florenz, das jetzt die Mosaikmalerei in grösserem Maaßstabe pflegt. Man unterscheidet darnach auch zwei Arten: die florentinische, bei welcher zunächst nur Steinchen,

1) Die älteste Beschreibung hievon gibt der bereits oben genannte Theophilus in seiner schedula divers. art. lib. II. cap. 15. Vergl. besonders auch Ciampini, Vetera Monumenta, in quibus praecipua musiva opera illustrantur, Romae 1747; und eine gute Abhandlung in den „Mittheil. der k. k. Centr.-Comm." Jahrg. 1859. Nr. 7 u. 8. Dann „Geschichte der technischen Künste" von Bruno Bucher, Stuttgart 1875. S. 94—154. Und „Zeitschrift für christl. Kunst" 1895: „Ueber alte und neue Mosaiktechnik" S. 210—222.

2) So in S. Clemente und S. Sylvester zu Rom, in der S. Marcuskirche zu Venedig, im Dome zu Parenzo u. A.

3) Es ist begreiflich, daß man hiebei bis zur größten Feinheit vorgehen konnte. Denn obgleich die Würfel gewöhnlich in einer Grösse von 5—6 Linien vorkommen, so gab es doch für andere Zwecke als die monumentale Malerei auch Mosaiken, bei denen auf einen Quadratzoll an tausend Würfel oder Stifte treffen. Schon sehr frühe wendete man zu Mosaikbildchen lange Glasfäden von fast mikroskopischer Feinheit an, und da die Zeichnung hier durch die ganze Masse ging, so konnte man diese in dünne Scheiben zerschneiden, und so jene Gemälde von Juwelenwerth vervielfältigen.

4) In dem grossen Atelier des Vaticans übersteigt die Gesammtzahl der geordneten Farbenproben für die Mosaik die Zahl 26,000. (Vergl. Wisemann, „Berührungspunkte zwischen Kunst und Wissenschaft", ein Vortrag in der Royal Institution, übers. von Dr. Reusch, Köln 1863, S. 41. Auch Sighart, „Reliquien aus Rom", S. 129.)

auch kostbarerer Gattung, und die römische, bei welcher vorzüglich gefärbte Glasflüsse in Gebrauch kommen[1]).

§ 72.

Miniaturmalerei.

1. Die **Miniaturmalerei**[2]) wurde in Verbindung mit der Kalligraphie, wie schon von Griechen und Römern, so auch in den ersten christlichen Jahrhunderten und fortan zu kirchlichen Zwecken geübt, besonders um die heiligen Schriften, die liturgischen oder andere Bücher der Erbauung zu schmücken[3]).

2. Vorzüglich waren es in der **älteren christlichen Zeit** die Kaiser Constantin und Theodosius der Jüngere, von denen, wie wir lesen, die Kunst in schönen Buchstaben Bücher zu schreiben und mit Gold und Farbe zu malen für die Kirche gepflegt und benützt wurde. Von den gewiß sehr zahlreichen und entsprechend der übrigen Pracht der Kirchen ausgestatteten liturgischen Büchern dieser Zeit aber hat sich fast Nichts bis auf uns erhalten. Eines der ältesten Manuscripte mit Miniaturen, nämlich eine Genesis aus dem 4. oder 5. Jahrh., bewahrt die k. k. Bibliothek in Wien. Andere Codices mit Malereien aus dem 5. und 6. Jahrh. finden sich in Florenz und Rom[4]). Der Charakter dieser Bilder erinnert, bei mehr oder minder richtiger Zeichnung, in der geistvollen Auffassung durchweg an die antike Kunst, aber selbst in den unbeholfensten derselben tritt zugleich der kirchliche Typus in dem Bestreben hervor, die Hauptzüge des christlichen Seelenlebens: Demuth, beständigen Aufblick zu Gott, Unschuld, sanften Ernst, Triumph im Leiden, möglichst lebendig auszuprägen. Bis in das 10. Jahrh. herauf bleibt dieser Charakter im Wesentlichen derselbe, und

---

1) Eine Beschreibung des jetzigen Verfahrens lies bei Gaume a. a. O. Bd. I. S. 231 ff., bei Bruno Bucher a. a. O. S. 98 ff., und im „Kirchenschmuck", Neue Folge (1877), Heft 7, S. 5 ff., woselbst auch Näheres über die neuere **venetianische** Mosaik, und die in **Innsbruck** seit mehreren Jahren gemachten Versuche zur Wiederbelebung dieses Zweiges kirchlicher Kunst. Durch Salviati in Venedig wurden in den Jahren 1880 und 1881 die Mosaiken der Kuppel des Aachner Münsters nach dem Muster der karolingischen vollendet.

2) Der Name ist herzuleiten von minium, Mennig. Denn so erklären ältere Glossarien: „**Miniator**, qui minio scribit." Eine gute geschichtl. Uebersicht hat Br. Bucher, „Gesch. der techn. Künste", S. 169—270. In ausführlichster Weise behandeln die einzelnen Werke der Miniaturmalerei Frantz in seiner „Gesch. der christl. Malerei", und Kraus „Gesch. der christl. Kunst". Auch auf Adalbert Ebner, „Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte des Missale im Mittelalter", Freiburg, Herder 1896, möchten wir an dieser Stelle aufmerksam machen.

3) Vergl. oben § 48, Meßbücher, Kanontafeln, S. 234 ff.

4) Wieder andere stammen zwar aus späterer Zeit, sind aber im Bildwerke Copieen älterer Codices.

zwar bei den Werken byzantinischen Ursprungs wie bei denen des Occidents, Italiens und der nördlichen christianisirten Lande. Doch ist bei den Byzantinern anfangs reger Sinn für edlere Gestaltung, dann starres Festhalten an gewissen Formen und Vorliebe für goldreiche Zier, bei den Italienern ein enger Anschluß an die Vorbilder der Mosaikmalerei das Unterscheidende, während diesseits der Alpen schon im 7. und 8. Jahrh. sich das Suchen nach lebensvollerem, aus dem Innersten hervorquellenden Ausdrucke besonders geltend macht. Es lassen sich hier zwei Richtungen erkennen, je nachdem die Christianisirung mehr durch Missionäre aus dem Süden und Westen, oder aber durch irische und schottische Priester gepflegt wurde. Die erste bleibt bei aller Originalität der Fortbildung sowohl in formeller als technischer Beziehung mehr im Zusammenhange mit der Antike, und kann als fränkische bezeichnet werden[1]); die irische hingegen zeigt entschiedenen Gegensatz zur Antike, grosse Selbstständigkeit, scharfe Zeichnung in den Umrissen, und lebhafte Colorirung, dazu eigenthümliche Bandverschlingungen, phantasievolle Vermengung animalischer und vegetabilischer Motive, und eine oft nur ornamentale Behandlung menschlicher Figuren[2]). Später finden sich beide Richtungen auch gemischt vor.

3. Dasselbe gilt noch von dem Anfange der romanischen Zeit. Die größte Meisterschaft erreicht die Malerei im Ornamente, in der kalligraphischen Behandlung der Initialen; die Einzelnfiguren sind in den besseren Werken durchweg edel und großartig und von dem in scenerischen Darstellungen schroff hervortretenden Streben nach innerlichem Ausdruck weniger berührt. Daß der strenger bemessene kirchliche Typus auch nach und nach bei Scenenbildern mehr harmonische Haltung in den sich vordrängenden Naturalismus brachte, ist vornehmlich dem Einflusse der monumentalen, zuerst der Mosaikmalerei zuzuschreiben. Im 12. und 13. Jahrh. begegnen uns daher Miniaturen, die zwar gleich den Werken romanischer Architektur groß angelegt und wirksam, in der Ornamentik unübertrefflich schön und mannigfaltig sind, aber weil zur organischen Einheit des Innern und Aeußern, des Ganzen und der Theile noch nicht durchgebildet, entweder den Eindruck des mehr Schematischen oder aber des rein

1) Karl der Grosse verlangte von den Klerikern, daß sie nicht bloß gewandt seien, die Bücher zu schreiben, sondern auch geziemend zu malen. Und man ahmte zu seiner Zeit wirklich direct antike Vorbilder in so ausgezeichneter Weise nach, daß manche Handschriften und Gemälde als getreue Abbilder derselben gelten können.

2) Zwei, wenn auch nicht gerade von meisterlicher Hand geschriebene und gemalte Codices, und noch der vorkarolingischen Zeit angehörig, können gut als Beispiele beider Richtungen dienen, nämlich das Evangeliarium des hl. Corbinian (in München) für die erstere, und das Epistolarium des hl. Kilian (in Würzburg) für die zweite. Vergl. Sighart, „Geschichte u. s. f.“, S. 32 ff. Man beachte übrigens bei dem ersteren Codex, wie wenig in ähnlichen Schriften das Gelehrtthun mit griechischen Buchstaben, eine Sitte aus karolingischer Zeit, die bis in das 12. Jahrh. sich forterhielt, für sich schon auf griechischen Ursprung schließen läßt. — Die Beschreibung der in Bayern noch vorhandenen gemalten Codices siehe ebendaselbst S. 48—53.

Willkürlichen und Ungebundenen machen. Es würde zu weit führen, einzelne Codices dieser Art aufzuführen; denn die Zahl der auf uns gekommenen ist, trotzdem zahllose zu Grunde gegangen, noch immer sehr bedeutend. Nur das möge bemerkt sein, daß in dieser Zeit die Kunst des Schönschreibens und des Malens wohl in keinem Lande mehr geübt worden, als in Deutschland, besonders in St. Gallen, Reichenau, Trier, Metz, Fulda, und daß die kostbarsten Codices in bayerischen Klöstern, zu Tegernsee, Wessobrunn, Freising, Regensburg, Bamberg, Salzburg, Lambach und Scheyern ihren Ursprung gefunden, wie denn hier auch die bedeutendsten Maler selbst namhaft gemacht werden können: Othlo von St. Emmeram, die Schönschreiberin Diemut von Wessobrunn, Leukardis von Mallerstorf, Altun von Weihenstephan, Werinher von Tegernsee, und besonders der überaus fruchtbare Conrad von Scheyern. Bamberg, Würzburg, Aschaffenburg und vor Allem München bewahren noch eine Fülle der interessantesten und prachtvollsten Werke aus dieser Zeit [1]). Die Miniaturmalereien des Auslandes, Frankreich, England, Italien, scheinen in dieser Beziehung nicht von gleicher Bedeutung.

4. In der Zeit des gothischen Styles jedoch nimmt Frankreich frühe durch seine Pariser Miniatoren, Italien durch seine Sienesen eine hervorragende Stellung ein [2]). In Deutschland ist es jetzt besonders Böhmen, das vom 13. bis 16. Jahrh. in dieser Kunst zahlreiche und herrliche Werke aufweist [3]) und mit den französischen und niederländischen Leistungen derselben Art glücklich wetteifert. Bayern, Franken und Schwaben scheinen in dieser Zeit zwar weniger reich an Miniatoren, als in der romanischen; gleichwohl zeugen die uns erhaltenen Werke von einer lebhaften Uebung der Kunst [4]). Auch in Italien wurde dieselbe nun mit mehr Glück als früher gepflegt,

1) Eingehende Beschreibungen bei Sighart, S. 135 ff., 209 ff., 265 ff.

2) Nach Didron besaß Frankreich im 13. Jahrh. an 40,000 Bücherschreiber und Illuministen. Auch Dante weist (Purgator. XI. v. 79—81) auf Paris, da er einen italienischen Meister dieser Kunst so anspricht:

„O, diss' io lui, non se' tu Oderisi,
L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte,
Ch' alluminare è chiamata in Parisi?"

Die höchste Ausbildung erreichte vielleicht die Miniaturmalerei unter den Valois. Unglaubliche Summen verwendeten auf Illuminirung der Bücher ein König Johann (1350—1364), Karl V. (1364—1380) und Philipp der Gute († 1467).

3) Einer der älteren böhmischen Miniatoren ist Bohusch von Leitmeritz (1259); berühmt war Sbinco da Trotina (1360), der Maler eines noch vorhandenen Mariale und anderer Bücher, und nicht mit Unrecht Böhmens Fiesole genannt, dann Fabian Puler in Prag (sein herrliches Ludicer Graduale und 12 andere Bücher), und Rabous. Prag, Königgrätz, Leitmeritz u. a. Städte besitzen noch viele Werke dieser Meister, die so gut stylistische Strenge mit grosser Zartheit des Ausdruckes vereinten. In neuester Zeit zweifelte man ihre Aechtheit an.

4) Vergl. Sighart, S. 343, 413, woselbst besonders auf den bedeutenden Miniator Frater Sigfrid Kalb in Kloster Ebrach (um 1303) hingewiesen wird; dann S. 645—656 auf viele

besonders in Bologna, Florenz und Rom[1]). Was aber diese geschriebenen Codices der gothischen Zeit von denen der romanischen unterscheidet, ist Folgendes: Für's Erste begegnet uns in denselben eine oft staunenswerthe Durchbildung der Schrift selbst, so einheitlich und klar und regelrecht geformt, daß in ihr das Princip des neuen Styles ihren vollsten Ausdruck findet. Für's Zweite hat jene Liebe zu äußerem Glanze mehr der Hochschätzung einer schönen würdigen Form Platz gemacht. Der Sinn für reichen Farbenschmuck ist nicht verloren, aber er hat diesen nur als Mittel erfassen gelernt, und vielfach begnügt sich der Künstler mit der einfachen oder auch zweifärbigen, in vollendeter Form durchgeführten Federzeichnung. Noch immer benützte man vorzugsweise Pergament, aber auch mehr und mehr das Papier. Doch Pergament, Papier, Farbe, Tinte, Alles ist auf das Solideste bereitet. Der Charakter der Darstellungen selbst tritt drittens durchweg entschiedener auf als in anderen Gattungen der Malerei, bald absichtlich traditioneller und strenger, bald mit großer Freiheit. Nicht selten umspielet die heiligen Bilder und Worte am blumigen Rande eine Fülle der wunderlichsten, drolligsten Figürchen, die theils nur als Bild der das Heilige umschließenden unheiligen Welt, theils im engen Zusammenhange mit dem Textesinhalt ernst oder schalkhaft commentirend erscheinen, ähnlich wie an den Bauten und Schnitzwerken der Zeit. Viertens: Der christliche Bilderkreis hat jetzt seinen reichsten, und bei aller Freiheit im Einzelnen doch ständigen und leicht verständlichen Abschluß gefunden. Altes und neues Testament, Heidenthum und Judenthum, Natur und Offenbarung, alles Wissenswürdige findet sich verarbeitet an seinen Platz gestellt in diesem Kreise, dessen Centrum das Kreuz ist. Dieß die Erklärung des Ursprungs jener merkwürdigen und für die kirchlich traditionelle Auffassung so bedeutsamen Bilderhandschriften, wie sie in dieser Zeit häufig vorkommen: der Armenbibeln (Volksbibeln), der Heilsspiegel, der Concordanzen, Bilderkatechismen u. dergl.[2]).

---

andere späterer Zeit, und unter diesen besonders wieder auf Berthold Furtmayr in Regensburg und die Illuministenfamilie der Glockenton in Nürnberg. Auch Jörg Gutknecht im Kloster Tegernsee, der Schüler Hans Burgkmair's, dürfte hier genannt sein (Zeitschrift „Bayerland" 1891. Nr. 10. 11.).

1) In der Zeit Dante's selbst war der oben genannte Oderisi in Rom vielberühmt; im 14. Jahrh. gelten als Miniaturisten ersten Ranges die Camaldulenser Don Lorenzo in Florenz, Don Sylvester und Don Jacopo, die grosse Kunstschulen begründeten. (Vasari G., Vide di piu eccellenti pittori, scultori ed architetti ed. 1771. Vol. I. pag. 509.)

2) Sehr lehrreich ist Dr. Heiders Abhandlung: „Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters" im Jahrbuche der k. k. Centr.-Comm. Jahrg. 1861. S. 1 bis 128 mit 8 Taf., und die Erläuterungen desselben Verfassers zu dem Buche: „Die Darstellungen der Biblia pauperum in einer Handschrift des 14. Jahrh. in St. Florian", edirt von Camesina, Wien 1863. 34 Taf.; dann die Einleitung zur Biblia pauperum, nach dem Constanzer Original herausgegeben von Laib und Schwarz, Zürich 1867. mit 17 Taf. Vergl. auch „Kirchenschmuck" 1865. Heft 3. S. 14 ff.; 1866. Heft 4. S. 45—54; 1867. Heft 1. S. 5—9;

5. Auch nach der Erfindung der Buchdruckerkunst gab es wie in Deutschland so in anderen Ländern noch immer einzelne berühmte Kalligraphen, welche sich mit dem Abschreiben und Malen liturgischer Bücher beschäftigten [1]), selbstverständlich in der eben herrschenden Manier. In neuester Zeit fängt man nicht nur an, die älteren Miniaturen für kirchliche Bücher zu verwenden, und in gelungenen Polychromieen zu veröffentlichen [2]), sondern auch die Kunst der Miniaturmalerei selbst wieder mit grosser Fertigkeit und im Anschlusse an die besten Muster zu heben, so besonders in den Niederlanden, in Frankreich, und jüngst in glänzender Weise in Oesterreich.

Schon oben (S. 238) wurde auf den Reichthum der Diöcese Regensburg an geschriebenen und gemalten liturgischen Büchern aufmerksam gemacht. Der dort genannte Codex aureus* wurde in Karl des Kahlen Auftrag a. 870 von zwei deutschen Mönchen und Priestern, Beringer und Liuthard, mit goldenen Buchstaben geschrieben und mit grossen Goldinitialen auf Purpurgrund in reichster Ornamentik und mit blattgrossen Miniaturen gemalt [3]). Die Auffassung, z. B. der Elemente und Länder als Personen, erinnert noch ganz an die Antike, dagegen Haltung und Gewandung den ziemlich entwickelten altchristlichen (nicht byzantinischen) Charakter zeigt. Aus dem Schluss des 10. Jahrh. stammt der Evangeliencodex* aus Kloster Windberg, mit den schon mehr

---

1867. Heft 3. S. 6—10. Die Biblia pauperum haben fast alle gleiche Anlage: eine neutestamentliche Darstellung zwischen zwei alttestamentlichen Vorbildern mit erklärenden Texten in Vers und Prosa, in lat. oder deutscher Sprache; das speculum humanae salvationis (14. Jahrh.), ist bildliche Darstellung des Erlösungswerkes vom Anfang bis zum Ende; die concordantia charitatis (14. Jahrh.), typologisch noch viel reicher, wird im Prologus des Manuscr. im Kloster Lilienfeld so beschrieben: „In superno circulo primi folii semper ponitur Evangelium depictum, et juxta illud quatuor auctoritates de prophetis cum ipso Evangelio concordantes. Sub quo duae historiae veteris Testamenti, et sub illis duae naturae rerum ad ipsum Evangelium similitudinarie pertinentes. Et semper sub qualibet materia unus versus, qui declarat ipsam materiam et exponit. Et in opposito folio omnis picturae expositio, qualiter Evangelio concordent, singula cum sua moralitate plenius continentur.“ (Auch Exemplare ohne Bilder kommen vor, so eines im Stifte Seitenstetten, eines in meinem Besitze.) Die Biblia picturata stellt die Begebenheiten des alten Testamentes gegenüber den Erfüllungen des neuen. In jüngster Zeit wurde ein Versuch solcher Zusammenstellung mit Bildern des Prof. Klein in Wien, und mit kurzen erklärenden Texten gemacht. Das Werkchen erschien bei Pustet in Regensburg unter dem Titel: „Icones novi et veteris Testamenti“ 1876. Siehe ferner: „Der Bilderkatechismus des 15. Jahrh.“ von J. Geffken, Leipzig 1855 ff. — Alle diese Bilderwerke sind für die kirchliche Malerei von hoher praktischer Bedeutung.

1) Einer aus der bereits genannten deutschen Miniatorenfamilie Glockenton, Nikolaus († 1560), erlangte nicht nur selbst hohen Ruhm, sondern beschäftigte auch seine 12 Kinder in der Kunst. Ueber andere Maler dieser und späterer Zeit siehe „Kirchenschmuck“ 1860. Heft 11. S. 73 ff.

2) Das Beste gibt hierin das schon früher gelobte Wiener Missale von H. Reiss, und dessen Sammlung von Miniaturen des 14. und 15. Jahrh.

3) Ueber diesen berühmten Codex siehe die „dissertatio in aureum Codicem“ von Colom. Sanftl. Ratisb. 1786. — Die mit * bezeichneten Werke werden jetzt in der Staatsbibliothek zu München aufbewahrt.

realistisch gegebenen Bildern der Evangelisten. Das prachtvollste Miniaturenwerk des späteren 11. Jahrh. ist das Evangelistarium aus Niedermünster*, von der Aebtissin Outa geschenkt[1]). Die Schrift ist zierlich, die Malerei voll Sinn für Harmonie der Formen und Farben, die Symbolik geistvoll und mit zahlreichen Inschriften in leoninischen Versen erklärt[2]). Ein aus St. Emmeram stammendes Evangelistarium aus dem Anfang des 12. Jahrh. befindet sich nun in der Schloßkathedrale zu Krakau, und enthält für die älteste Hagiographie Regensburgs sehr beachtenswerthe Miniaturen. Ueberhaupt war Regensburg für weite Kreise ein Centrum der Kunstentwicklung im 9. bis 13. Jahrh., wie denn gerade die Miniaturmalereien in verschiedenen Orten Deutschlands die größte Verwandtschaft mit den in Regensburg entstandenen zeigen. Dem Ende des 12. Jahrh. gehören an zwei Regensburger Codices* mit originellen und sicher ausgeführten Federzeichnungen in Schwarz und Roth, nämlich eine Apostellegende, und De laudibus Ss. Crucis aus St. Emmeram[3]). Dem Kloster zum hl. Kreuz in Regensburg gehörte ein Lectionarium aus der spätromanischen Zeit (13. Jahrh.) mit trefflichen Initialen und Miniaturen, darunter besonders das foliogrosse Bild der Kreuzigung[4]), und die Darstellung Aller Heiligen hervorragen. Zwei grosse Werke mit Federzeichnungen aus dem Kloster Metten, jetzt in der Staatsbibliothek, ein Benedictionale und eine Regel des hl. Benedict, stammen aus der Zeit um 1415, und zeigen in den Figuren ganz die idealistische Richtung. Zwei gemalte Gebetbücher mit überaus prächtigen Miniaturen von einem der besten Meister des 15. Jahrh. besitzt die fürstlich Thurn und Taxis'sche Bibliothek in Regensburg. Von den Werken des berühmtesten südbayerischen Illuministen, des Regensburger Bürgers Berthold Furtmayr († um 1502), befinden sich eine Weltchronik und eine Bibel im Schlosse Maihingen des Fürsten Wallerstein, dann sein fünfbändiges Missale für den Erzbischof Bernhard von Salzburg in München. Die Gemälde zeigen noch weit mehr den idealen Charakter, als andere Malereien aus gleicher Zeit[5]). Viele gemalte Chorbücher kleineren und größeren Umfanges aus dem 15. und 16. Jahrh. hatte noch jüngst das Kloster im hl. Kreuz, darunter einige höchst sauber geschriebene in Folio, die wohl aus dem Katharinenkloster in Nürnberg hieher gekommen. Auch St. Jakob in Straubing hat mehrere pergamentne Chorbücher mit schöner Text- und Notenschrift.

§ 73.

Tafelmalerei.

1. Die Tafelmalerei wurde von Griechen und Römern hochgeschätzt[6]), und war daher den Christen vom Anfange an nicht fremd. Obwohl nur vereinzelt kommen doch auch

1) Wohl Outa II., reg. von 1089—1103; Outa I., reg. von 1002—1025.

2) Nähere Beschreibung siehe bei Sighart, Geschichte u. s. f. S. 210 ff.

3) Vergl. Sighart a. a. O. Seite 274.

4) Vergl. oben Seite 118. Anmerk. 2.

5) Nähere Beschreibungen siehe bei Sighart, Seite 649—652. Dort sind auch noch andere Illuminatoren Regensburgs namhaft gemacht.

6) „Nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere." (Plin. Hist. nat. lib. XXXV. 10. 37.)

aus der ältesten christlichen Zeit Gemälde auf Tafeln vor. Man denke an die durch eine ununterbrochene Tradition gegen alle superkluge Kritik geschützten uralten Gemälde Christi und der seligsten Jungfrau[1]). Als in der Zeit der diocletianischen Verfolgung eine Zeit lang verboten wurde, zur Verhütung aller Verunehrung, heilige Gemälde auf den Wänden anzubringen, mußte man besonders zu tragbaren Tafelbildern, auf Holz oder Elfenbein gemalt, seine Zuflucht nehmen, und wurden diese zumal im Oriente lange Zeit hindurch in grosser Zahl verfertiget[2]). Auch die romanische Zeit hatte Tafelgemälde, vorzüglich für die Retablen oder für die Frontalien von Altären im Gebrauche, obwohl deren nur äußerst wenige sich erhalten haben[3]); besonders zahlreich aber werden diese in der gothischen Zeit durch die Vermehrung der Flügelaltäre, und in der späteren Zeit durch die an deren Stelle tretenden, oft sehr umfangreichen Altarhochbauten.

2. Was den Stoff betrifft, so malte man früherhin auf Holz, Elfenbein, Metalle, Perlmutter, auch auf Leinwand und Seide[4]). Am gebräuchlichsten war es übrigens durch das ganze Mittelalter, auf gutausgetrocknetes und wohlbereitetes Holz zu malen, welches man mit einer Unterlage von Gips oder Kreide, vielfach auch, um diesen Kreidegrund fester haften zu machen, vorerst mit Leinwand überzog. Besonders beliebt und bis in die zweite Hälfte des gothischen Styles fast durchgängig angewendet war der Goldgrund, ähnlich wie in der Wand- und Miniaturmalerei. Er wurde

---

1) Vergl. Molanus, de hist. Ss. Imag. lib. II. cap. 6. et 9. (ed. Migne, pag. 45. 50.). Nach dem hl. Joh. Damascenus sandte der hl. Lukas an Theophilus in Antiochien das Bild der hl. Jungfrau, welches er, als sie auf Sion wohnte, mit Wachsfarben gemalt hatte. Vergl. auch Kreuser a. a. O. Bd. II. Seite 92.

2) Gar manche Bilder des 6. und 7. Jahrh., aus dem Morgenlande in verschiedene Kirchen nach Westen geflüchtet, existiren noch, wegen ihres Alters und nicht selten wegen besonderer von Gott damit verbundener Gnadenerweise hochverehrt. Auch im Occidente kommen aus früher Zeit manche Andeutungen über die Pflege der Tafelmalerei vor. Vielleicht kann sogar die a. 816 auf der engl. Synode von Calchut (Hefele, Conciliengesch. Bd. IV. S. 7.) gegebene, und mit der um 500 Jahre späteren, oben angeführten (S. 145. Anmerk. 7.) Bestimmung des Conc. von Trier fast gleich lautende Vorschrift: „Sit super Altare imago", hieher bezogen werden. — In einem Briefe des Abtes Servatius Lupus von Ferrieres (805—862) [n. 60. ed. Baluze] bittet Abt Ratleich von Seligenstadt „ut tabulas, quas Hilferius pictor beatis vovit Martyribus .... ipsi dirigere dignemini".

3) Das älteste ist wohl das um 1165 gemalte Frontale der St. Walburgiskirche in Soest mit den Bildern des thronenden Herrn, Mariä und Walburgis, Johannes und Augustinus. Siehe Heereman, „die älteste Tafelmalerei Westphalens", Münster 1882.

4) Leinwand wurde meist mit einer Mischung von Leim, Seife, Honig und Gips zuerst gesättiget, um alle Unebenheiten leichter zu entfernen; auf Seide wurde unmittelbar gemalt. Ueber die Technik der älteren Zeit überhaupt vergl. für das Morgenland den ersten Theil des „Handbuchs der Malerei vom Berge Athos" § 1—72; für das Abendland das schon öfter genannte Buch des Theophilus: „Diversarum artium schedula" an verschiedenen Orten.

meistens mit einem Dessin versehen, das man entweder vor Auftragen des Goldes in den Kreidegrund gravirte, oder aber nach demselben in das Gold selbst mit der Punze arbeitete. Die Erklärung aber für diesen so ständigen Gebrauch des Goldgrundes suchen wir in dem an die himmlische Glorie erinnernden Glanze desselben, aus welchem die heiligen Gestalten geheimnißvoll gleichsam vom Himmel in die Welt herniedersteigen, und in welchem das Auge keine Zerstreuung durch Erinnerungen an die äußere Wirklichkeit findet, wie bei Hintergründen von Naturscenen u. dergl. Dieselbe Absicht veranlaßte später die Meister öfters, Teppiche hinter ihren Heiligenfiguren aufgespannt zu malen. In der Zeit gegen die Renaissance zu und von da an wird die Anwendung von Holz immer seltener, und fast durchweg schon wegen des stets zunehmenden Umfanges der Bilder das Malen auf Leinwand vorgezogen.

3. Bis zur Einführung der Oelmalerei bediente man sich selbstverständlich auch bei Tafelgemälden entweder der enkaustischen Maltechnik oder jener in Tempera[1]). Gerade bei Bildertafeln mußte jedoch die neue Weise jede andere bald verdrängen. Durch die längere Flüssigkeit der Oelfarben war es dem Meister möglich, dieselben pastoser (d. i. gesättigter) aufzutragen[2]), sie in mannigfaltigster Weise auf dem Bilde selbst zu verschmelzen, und Luft, Natur, Fleisch in täuschendster Wahrheit wiederzugeben. Darum wurde diese Art zu malen bald überall vorgezogen; ob zum Vortheile der eigentlich kirchlichen Malerei, ist eine andere Frage. Die Gefahr der Verweltlichung lag nun viel zu nahe, und jener überirdische, oft zauberische Charakter, der die so meisterhaften Bilder auf Holz und Goldgrund auszeichnet, war eben darum fast zugleich mit der Einführung der Oelmalerei verschwunden.

Es mögen außer den an ihrem Orte bereits erwähnten Altarflügeln und den im Privatbesitz befindlichen zahlreichen Tafelbildern in der Diöcese Regensburg nur drei hervorragende genannt sein. Das älteste ist das Gnadenbild U. L. Frau der alten Kapelle zu Regensburg[3]). Es ist an 73 Cm hoch, 44 Cm breit, auf feinem Holze und kreidevergoldetem Grunde, wie es scheint zum Theil in Wachsfarben gemalt, und gehört unstreitig in die ersten christlichen Jahrhunderte[4]). — Ein grosses Tafelgemälde im Kloster hl. Kreuz, darstellend den Einzug der Seligen in den Himmel, reiht sich durch ideale Auffassung und Formenschönheit den besten Leistungen des späten 14. Jahrh. an,

1) Ueber diese verschiedene Technik siehe oben Seite 324.

2) Auch hiebei überzog man das Holz oder die Leinwand mit Kreidegrund, der stark genug geleimt wurde, um dem Eindringen des Oels zu widerstehen. Alsdann wurde das Bild untermalt, angelegt und durchgeführt, schließlich mit einem durchsichtigen Firniß, der meistens Geheimniß der Meister war, sorgfältig überzogen.

3) Es war vom Papste Benedict VIII. dem hl. Kaiser Heinrich als ein schon damals in Rom wegen seines Alters hochverehrtes Bild zum Geschenke gegeben, und allzeit in dessen Stift aufbewahrt worden. Nach Schleißheim geschleppt kam es von da in's Nationalmuseum, und durch die Bemühungen des hochw. Bischofes Ignatius v. Senestrey wieder an die alte Kapelle (1864).

4) Eine genauere Betrachtung schließt die Annahme byzantinischen Ursprungs aus.

und repräsentirt auf das Würdigste die Malweise jener Zeit in Regensburg. — Als drittes nennen wir das in jeder Hinsicht ausgezeichnete Bild der Mutter Gottes mit dem Jesukinde in St. Emmeram. Maria sitzt auf einem Throne und hält das göttliche Kind an der (später) verhüllten Brust, Engel tragen über ihr die Krone, den Hintergrund bildet ein reicher Goldteppich mit Adler= und Löwendessins. Unten links kniect der Stifter Abt Strauß (1423—1454). Es ist das Werk eines bis jetzt unbekannten, aber sehr bedeutenden Meisters seiner Zeit.

§ 74.

Glasmalerei.

1. Hoch bedeutsam wird die Kunst der Glasmalerei durch die Anwendung, welche sie in den christlichen Kirchen findet. Diese farbenglühenden Fenster werden in ihnen zu eben so vielen Pforten, durch welche das Auge des Christen aus dem Hause des Herrn emporblickt in eine übernatürliche höhere Welt voll heiliger, verklärter Gestalten, zu Pforten, durch welche hinwiederum das im Glauben gleichsam gebrochene, übernatürlich gewordene Licht, vom Himmel her in das Herz des Aufschauenden sich senkt, ein Bild der göttlichen Offenbarung [1]). Und betrachten wir dann ihre von Jahrhundert zu Jahrhundert zunehmende Erweiterung und wachsende Farbenpracht, ist es nicht, als ob die hl. Figuren und Geschichten von der sich immer mehr verringernden Wandfläche auch in diese lichten Räume sich gesammelt, um von da herab, wie früher von den Wänden für die Christen Prediger zu werden? Solches wohl mochten die Gedanken und Gefühle sein, mit denen zu den verschiedenen Zeiten in der Kirche dieser Schmuck betrachtet worden.

2. Die Geschichte der Behandlung des Glases ist eine äußerst interessante, und beginnt im grauesten Alterthum [2]). Den Aegyptern war die Kunst der Glasbereitung geläufig, ebenso den Phöniciern und den Völkern am Mittelmeere. Die Römer bedeckten sogar mit Glastafeln ihre Prunkgemächer. Gleichwohl scheint die Verwendung des freilich auch sehr kostbaren Glases zur Schließung der Fenster weniger beliebt

1) „Fenestrae ecclesiae vitreae sunt scripturae divinae .... quae claritatem veri solis i. e. Dei, in ecclesiam i. e. in corda fidelium transmittunt, inhabitantes illuminant.“ Durand. Ration. lib. I. cap. 1. nr. 24.

2) Gessert, „Geschichte der Glasmalerei“, Stuttgart 1839. Da die Werke von Labarte, Langlois, Levy, Violett-le-Duc (im Diction. d'Archit. „Vitreaux“) u. s. f. in den wenigsten Händen sind, verweisen wir auf das praktische Buch Franz Trautmann's: „Kunst- und Kunstgewerbe vom frühesten Mittelalter bis Ende des 18. Jahrh.“, Nördlingen 1869. Br. Bucher, „Gesch. der techn. Künste“, Stuttgart 1875, S. 59—92, und Karl Schäfer, „die Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance, im Abriß dargestellt“, Berlin 1881. Vergl. auch die guten Artikel im „Organ für christl. Kunst“, 1856. Nr. 12 ff. Für eingehendes Studium empfehlen wir H. Oidtmann, „die Glasmalerei“, Köln, Bachem 1898.

worden zu sein. Daß die Christen schon in den ersten Jahrhunderten dasselbe für die Fenster ihrer Kirchen hie und da benutzt haben, geht aus den Schriften des Lactantius, des hl. Hieronymus und Chrysostomus hervor; und ebenso gewiß ist es, daß bei der hohen Fertigkeit der Römer in Herstellung der prächtigsten vielfarbigen Glasflüsse schon frühe auch Versuche gemacht wurden, statt mit Teppichen, oder Frauenglas oder künstlichem einfärbigen Glase, die Fenster durch mosaikartig in Gips gefaßtes und in Holz oder Marmor gerahmtes buntes Glas zu verschließen. So besonders in Italien, aber auch in Frankreich, und schon seit dem achten Jahrhunderte auch in Deutschland und England [1]). Die Dessins für derartige Fenster gaben die Mosaiken und besonders die Teppiche.

3. Die Kunst, auf Glas mit Farbe zu malen, scheint zwar gleichfalls schon früher in verschiedenen Ländern versucht worden zu sein [2]), eine eigentliche Schule aber, und Fabrikstätte für Glasmalerei begegnet uns urkundlich zuerst in Bayern, und zwar im Kloster Tegernsee am Beginn des elften Jahrhunderts [3]). Die noch vorhandenen Glasgemälde der südlichen Hochwand des Domes zu Augsburg, die vielleicht aus dieser Schule stammen, mögen über die Form und Technik der ältesten Malereien dieser Zeit Aufschluß geben. Die aus Metalloxyden gewonnenen farbigen Hüttengläser wurden, wie auch Theophilus uns meldet, je nach der Farbenskizze mit glühendem Eisen ausgeschnitten, dann die treffende Zeichnung auf dieselben mit Schwarzloth (d. i. einer aus Kupferoxyd und grünem oder blauen Bleiglas bereiteten Farbe) aufgetragen, genauer durch Herausradiren festgestellt und eingebrannt; zuletzt wurde mittels Bleiruthen aus den einzelnen Stücken das Ganze mosaikartig zusammen-

1) Vergl. oben Seite 26. Anmerk. 2. 3. — Die gewöhnlich aus Venantius Fortunatus und Gregor von Tours angeführten Stellen sind freilich etwas mehrdeutig. — Auch in den cisalpinischen Ländern blieb übrigens die Benützung des Glases für Fenster sowohl in Kirchen als Häusern noch bis in's 11. Jahrh. eine seltene Sache.

2) In einem Gedichte des Ratpertus von St. Gallen aus den Siebziger Jahren des 9. Jahrh. ist von gemalten Flächen der Fenster die Rede wie von den Malereien am Getäfel:
„Sicque fenestrarum depinxit plana, colorum
Pigmentis laquear ....“ (Jahrb. VIII. der Züricher Alterth.-Gesellsch.)
d. h. man bemalte das Glas, wie Einige erklären, mit durchsichtigen Harzfarben. — St. Liudger († 809) heilt eine Blinde, und sie sieht die in den Fenstern befindlichen Bilder (Oidtmann a. a. O. Bd. II. S. 49).

3) Um das Jahr 1000 nämlich erhielt das Kloster durch einen Grafen Arnold die ersten farbigen Fenster, von Klosterangehörigen selbst, die der Graf in der Kunst unterrichten ließ, gefertiget. Eine Glashütte, die sich in Tegernsee erhob, wußte bald den fremden Bestellungen nicht mehr zu genügen. (Siehe den Dankbrief des Abtes Gosbert, 983—1001, bei Pez, thesaur. anecdot. VI. Chronicon monast. Tegerns. pag. 122. nr. 3. Vergl. Sighart S. 133 ff. Abt Gosbert war aus St. Emmeram in Regensburg nach Tegernsee berufen. Oefele, Scriptores etc. t. II. pag. 68.) Werinher, der Miniaturmaler und Bildschnitzer in Tegernsee, war auch Glasmaler, und lieferte um jene Zeit für die Klosterkirche fünf Fenster.

gestellt. Hinsichtlich des Charakters der Malerei waren auch jetzt offenbar die Mosaiken der Wände Vorbild für das Figürliche, für das Ornament des Grundes und der Umrahmung die geometrischen oder Blattwerk-Verzierungen der Teppiche. Erstere sind, wie in den genannten Fenstern [1]), so in denen aus späterer Zeit, streng, und fern von allem Streben nach individuellem Ausdrucke, letztere aber fast immer reicher entwickelt und geistvoll. Es sind übrigens nur wenige Fenster aus der romanischen Zeit auf uns gekommen [2]), mehrere aus der Uebergangszeit.

4. In der Zeit des gothischen Styles blieb die Technik im Wesen noch lange dieselbe, wurde aber im 14. und 15. Jahrh. vielfach verbessert, besonders durch die Erfindung, mit mehreren Farben als nur mit Schwarzloth zu malen, und sie nebeneinander, oder, um das Zusammenfließen zu verhindern, je auf entgegengesetzter Seite, auf ein und derselben farblosen Glasscheibe einzuschmelzen; sodann durch die Anwendung des einfachen oder doppelten Ueberfangglases, d. h. eines auf die farblose Scheibe aufgeschmolzenen, meist rothen, feinen Deckglases, welches nicht allein die Reinheit und Durchsichtigkeit der Farben erhöhte, sondern durch Herausschleifen einen richtigeren Wechsel von Licht und Schatten, und, wenn die bloßgelegten Stellen mit neuen Glasflüssen oder Malfarben bedeckt wurden, jeden Reichthum bunter Ornamentik ermöglichte. Diese Technik, verbunden mit einer kräftigen und gutcontourirenden Verbleiung, gab den Fenstergemälden der Periode jene zauberische Glut und plastische Tiefe, die sie vor den besten Werken der Neuzeit so vortheilhaft auszeichnet. Die Figuren selbst wurden grösser, in der Gewandung reicher, wenn auch ihr mehr monumentaler Charakter blieb; Baldachine, Consolen, frei behandelte architektonische Unrahmungen kamen nun öfter in Gebrauch, während der gemusterte Grund noch immer an die reichen Teppiche erinnerte. Ja, als die technischen Schwierigkeiten sich stetig verminderten, so daß man in gleicher Leichtigkeit die Fenster mit vielen kleineren und figurenreichen Medaillons zu schmücken unternahm, erscheinen diese fast durchaus wie Teppichmalereien, auf dem reich aber mit einer vorherrschenden Farbe dessinirten Grunde ausgeführt. Dieß war die Blüthezeit der Glasmalerei. Deutsch-

---

1) Die am besten von Th. Herberger 1860 beschriebenen Augsburger Fenster sind nur mehr fünf, und haben Darstellungen aus dem alten Testamente.

2) Im Jahrb. der k. k. Centralcomm. von 1858 sind von Camesina die Glasgemälde aus dem 12. Jahrh. im Kreuzgange des Cisterzienserstiftes Heiligenkreuz auf 32 Tafeln und 1 Holzschn. veröffentlicht. Sie bilden eine wahre Fundgrube der phantasievollsten romanischen Ornamentik, besonders in ihrer Anwendung zu Fenstern en grisaille oder Grau in Grau, ein Verfahren, bei welchem nur Schwarzloth auf ungefärbtem Glase (oder nur stellenweise eine oder die andere Farbe) benützt und die Zeichnung durch Radirung hergestellt wurde. Das Schönste in figuralen Glasgemälden aus dem 12. Jahrh. bieten die Chorfenster der Stiftskirche St. Materniani zu Bücken an der Weser („Mittelalterliche Baudenkmale Niedersachsens", Hannover 1866. Heft 11. und 12.), und jene in der Apsis der Kirche zu St. Denis.

land zeichnet hierin vor allen Ländern sich aus, und eine Menge von bürgerlichen Malern und Glasern, durch deren Kunst die Fenster der Kathedralen und der einfachsten Kirchen mit leuchtenden Gemälden sich zierten, treten wie in den Städten Bayerns [1]) so in andern, besonders in Köln, uns entgegen. Die französischen Glasgemälde glänzen vornehmlich durch hohe Farbenpracht, weniger durch Adel der Zeichnung. In Italien waren es vor Anderen die Jesuaten, welche diese Kunst pflegten, und die Dome von Florenz, Arezzo und Pisa u. m. mit ihren Werken schmückten; ingleichen die Dominicaner [2]). In Spanien und England arbeiteten zum grossen Theile Deutsche und Niederländer. Mit dem 16. Jahrh. gestattete man auch in dieser Kunst der Verweltlichung immer mehr den Zugang; der frühere Ernst, die bescheidene Unterordnung unter die Architektur verschwand, die Gruppen der Figuren wurden dramatisch bewegt, an die Stelle des Teppichgrundes traten Landschaften u. dergl., die Verzierungen wurden überladen und geschmacklos, die früher nur im Ornamente zugelassenen gebrochenen Töne immer häufiger auch in den Darstellungen selbst angewendet.

5. In der späteren Zeit verschwand die Glasmalerei, die Niederlande und England ausgenommen, fast gänzlich, und selbst ihre Technik erhielt sich nur nothdürftig unter unbeachteten Handwerkern [3]), bis sie endlich in neuerer Zeit durch die Versuche des Sigmund Frank (geb. 1770, gest. 1840) in Nürnberg, und besonders durch die Aneiferung König Ludwig I. in München gleichsam wieder erweckt wurde. Zugleich wurde die Technik vervollkommnet, vornehmlich dadurch, daß man es einführte, auf grösseren Platten zu malen, und die Farben durchgehends einzubrennen; damit lag aber auch die Gefahr nahe, die Art und Weise der Tafelmalerei auf die Glasmalerei mit Aufgebung ihres monumentalen Charakters überzutragen.

6. Da es in unserer Zeit gar wohl erkannt ist, welch ein geziemender und erhebender Schmuck einer Kirche gemalte Fenster seien, gleichsam das seelenvolle Auge des Kirchenbaues, und da mehr als bisher auch für Anschaffung von Glasgemälden geschieht, so ist es nothwendig, vor einem zweifachen Mißgriffe zu warnen. Der erstere ist eben die Vermengung der Principien der Tafel- und der Glasmalerei. Würde diese Kunst noch mehr in's Handwerk übergehen, so möchte wohl nicht bloß der strengere kirchliche Charakter leichter wieder gepflegt werden können, sondern auch das, was mit Recht an manchen Werken der Neuzeit getadelt wird, das zu sehr vorherrschende Malen, der gesuchte, dramatische Schwung der Composition, die Anwendung

---

1) Vergl. hierüber Sighart S. 342. 410. 639 ff.

2) Hochberühmt sind z. B. Fra Bartolomeo di Pietro aus Perugia (um 1413) und Frater Jakob (Griesinger) aus Ulm in Bologna, der daselbst eine ganze Schule für Glasmalerei gründete, und am 11. Oct. 1491 heilig starb. Leo XII. zählte letzteren 1825 den Seligen bei und verlegte sein Fest auf den 12. October.

3) Siehe den Aufsatz „Zur Geschichte der deutschen Glasmalerei" im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit", 1881. Nr. 11.

der Perspective in den Gründen, zu naturalistische Carnation, die Unentschiedenheit der Farben, der Mangel an kräftigen Contouren u. dergl., mehr und mehr verschwinden. Wie in der Architektur, so sollten auch in der Glasmalerei in unserer Zeit die Muster aus dem 13. bis 15. Jahrh. geholt werden. Ein zweiter Mißgriff, der viel näher liegt, ist ferner die Aufnahme der Surrogate und jeder wohlfeileren Stümperei. Hieher gehören jene Transparente auf Leinwand oder Papier, vor deren Gebrauch jedoch die Erfahrung bereits hinlänglich gewitziget hat, die den Glaserschildern ähnlichen, so unästhetischen Zusammenstellungen von blossen farbigen Gläsern, die mit Oelfarben gemalten Hüttengläser, die Herstellung von Glasmalereien durch mechanischen Ueberdruck, Aetzen u. dergl. Auch in besseren Zeiten konnte man nicht überall und alsogleich die Kirche mit figurenreichen Fenstern schmücken, gleichwohl fiel es Niemandem ein, etwa gewöhnliche, grosse, viereckige Glasplatten in noch gewöhnlichere hölzerne Rahmen[1]) zu schließen, oder gar zu solchen Auskunftsmitteln zu greifen. Man gebrauchte in diesen Fällen schlichte, leicht zu brennende Muster, also meist geometrische Figuren, oder einfach stylisirte Blattformen, oder malte die Fenster nur Grau in Grau, was auch jetzt noch das Rathsamste wäre, und eine nicht viel grössere Auslage verursachte, als für Fenster von gutem weißen Glase; oder man nahm nichtfärbiges Glas und faßte dasselbe durch Bleistreifen in mannigfachen Zeichnungen zusammen, so daß sich ein Netz von geometrischen Ornamenten in grosser Abwechslung über die Fenster zog[2]); auch dieses verdient volle Nachahmung. Hiebei ist jedoch zu merken, daß man hiezu etwas grünliches Glas verwende, oder auch sogenanntes Kathedralglas[3]), wie solches jetzt in England und in den Niederlanden, auch in Venedig, Innsbruck u. a. O. hergestellt wird, weil dieses den Lichtstrahl angenehmer bricht, als hell-

---

1) Oder in neuerer Zeit gußeiserne gothischen Styles!

2) Siehe Abbild. von solchen Fensterverbleiungen im „Organ für christl. Kunst" Jahrg. 1856. Nr. 21; in den „Fingerzeigen" Taf IV; in den „goth. Einzelnheiten" von Statz, Abth. VII. Taf. 1 - 15. — Abbild. von einfachen gemalten Fenstern siehe im „Kirchenschmuck" 1864. Heft 1. Beil. 1 und 4; 1866. Heft 2. Beil. 3. Neue Folge (1873) Heft 1. Taf. 5 und 6 (rom.); Heft 2. Taf. 13. 14. (goth.); Heft 24. Taf. 156 (rom.). Und besonders die oben S. 340. Anmerk. 2 angeführten Glasgemälde aus Heiligenkreuz. Reichere Fenstergemälde siehe im „Kirchenschmuck, Neue Folge" mehrere, bes. mit zusammenhängenden Darstellungen, Heft 18 (Parab. vom verlornen Sohn), Heft 19 (Parab. vom barmherz. Samaritan). — Die sog. Butzenscheiben, oder auch die sechseckig geschnittenen Scheiben sind ebenfalls immerhin noch besser, als grosse oder gewöhnliche viereckige Fenstergläser.

3) Kathedralglas ist im Gegensatze zum einfachen geblasenen Glase gegossenes und dann gewalztes Glas; es ist auf der einen Seite von wellenförmigen, gleichlaufenden Streifen durchsetzt und mehr oder weniger undurchsichtig. Das nun vorherrschend für Glasmalereien verwendete Antikglas, zuerst wieder in England nach alten Mustern hergestellt, ist geblasen, von verschiedener Dicke für dunklere und hellere Farbentöne, und von feinen Bläschen und Unebenheiten durchzogen, welche den Glanz der Farbe erhöhen.

durchsichtiges Glas; sodann, daß man, wie hier, so auch bei den übrigen Fensterverbleiungen nicht gezogenes, sondern gegossenes Blei anwendete, welch letzteres um seiner ungleich grösseren Dauerhaftigkeit willen bei Kirchenfenstern allgemein wieder gebraucht werden sollte [1]).

Es ist anzuerkennen, daß nicht nur die beiden oben hervorgehobenen Mißgriffe heute von den Glasmalern vermieden, sondern allenthalben für die Kirchen wieder Werke geschaffen werden, welche in Auffassung, Form und Technik den besten des Mittelalters an die Seite gestellt werden können.

Die Diöcese Regensburg hat in ihrem St. Petersdome die herrlichsten und zahlreichsten Werke älterer (14. bis 16. Jahrh.) und neuerer Glasmalerei, die für das Studium sowohl nach Inhalt als Technik von größter Bedeutung sind, und für die Herstellung neuer Fenster eine unerschöpfliche Fülle von Mustern bieten [2]). Es wäre unnöthig, nach diesen, und etwa jenen in den sieben spitzbogigen Fenstern der levinischen Kapelle zu Amberg, dann jenen in St. Jakob zu Straubing, noch auf andere Reste älterer Glasmalerei hinzuweisen; das aber können wir nicht umgehen, zu bemerken, daß jetzt wenigstens der Verwüstung, welche über diese Werke der Kunst selbst bis in die neuere Zeit oft schonungslos hereingebrochen, Einhalt geschehen, und daß auch die kleinsten Reste solcher Werke sollten hoch geachtet und wohl bewahrt bleiben.

§ 75.

Emailmalerei.

1. Die Emailmalerei [3]) ist für die kirchliche Kunst gleichfalls von Wichtigkeit, und besonders zur Verzierung von liturgischen Gegenständen, als von Altären, Kelchen, Reliquienbehältern, Buchdeckeln u. dergl. vielfach angewendet.

2. Was die Technik betrifft, so besteht das Emailliren darin, daß gepulverter, und durch Zusatz von Metalloxyden beliebig gefärbter und durchsichtig oder undurchsichtig gehaltener Glasschmelz [4]) auf die damit zu malenden Stellen gebracht und

1) Theophilus in seiner öfter genannten Schrift schedula divers. art. redet nicht bloß ausführlich über die ganze Technik der Glasmalerei, sondern insbesondere lib. II. cap. 24—26 auch über die Bereitung des Fensterbleies.

2) Niedermayer a. a. O. Seite 82—99. und J. Oberschmid, „Führer durch den Dom von Regensburg". Regensburg, Coppenrath 1897. S. 43—60.

3) Email, franz. Die Wurzel das deutsche smelzan, davon smaltum, esmalctum, émail. Wem Labarte's Prachtwerk: „Recherches sur la peinture en émail" Paris 1856. nicht zugänglich ist, der möge zu eingehenderem Unterrichte lesen in Trautmann's „Kunst- und Kunstgewerbe u. s. f." über Email S. 62—74; in „Mittelalt. Kunstdenkm. des österr. Kaiserst." Bd. II. S. 58—66 Helder's Abhandl. über das Reliquienschreinchen des Prager Domes und die Entwicklung des Emails im Mittelalter; Bucher, „Gesch. der techn. Künste", Bd. I. S. 1—57.

4) Es ist geschmolzenes Quarzpulver mit kohlensaurem Kali oder Natron und Bleioxyd. Wird Zinnoxyd zugesetzt, so entsteht das weiße und undurchsichtige Email.

durch einen entsprechenden Grad von Hitze geschmolzen und eingebrannt wird. Am besten kann auf feinem Golde emaillirt werden, doch auch auf Silber, Kupfer u. a. Metallen, ebenso auf Glas und Thon. Für die kirchliche Kunst ist die Emaillirung des Metalles die wichtigste. Man unterscheidet aber hievon am besten vier Arten, nämlich: Zellenemail (émail cloisonné), wobei die äußeren und inneren Contouren einer Zeichnung auf dem Grunde mit feinen aufgelötheten Metallstreifen oder Drähten als lauter von einander abgegrenzte Räume, Zellen, dargestellt, und dann zwischen diese die verschiedenfarbigen Emails eingelassen werden. Ferners Grubenemail (champlevé), wobei im Metallgrunde selbst für das Email Vertiefungen herausgestochen werden, während die Umrisse der Zeichnung hervorstehend bleiben. Drittens Reliefemail (en relief), wobei die in flachem oder hohem Relief hervortretende Zeichnung mit durchsichtigem Email überschmolzen wird (daher auch émail translucide sur relief). Viertens Maleremail (émail peint), wobei die Metallplatte vorerst völlig mit undurchsichtigem, meist dunklem Email überzogen, und dann die Zeichnung bald in bunten Farben und reicher Vergoldung, bald Grau in Grau mit wenig Gold und angedeuteten Fleischtönen mit dem Pinsel aufgetragen und festgeschmolzen wird. — Nur wegen der Aehnlichkeit des technischen Verfahrens kann hier auch des Niello Erwähnung geschehen. Denn das Material ist hier nicht Glasschmelz, sondern eine dunkle Schwefelmetallmasse [1]), welche aber ebenfalls im pulverisirten Zustande in die auf Gold- oder Silberplatten eingegrabene Zeichnung gefüllt, eingeschmolzen, dann glattgefeilt und polirt wird.

3. Daß die in der Bereitung des Glases so wohlerfahrenen ältesten Völker auch die Kunst des Emaillirens gekannt und geübt haben, ist sehr wohl anzunehmen [2]). In der älteren christlichen Zeit vor Constantin scheint sie für den kirchlichen Gebrauch nicht verwendet worden zu sein; dagegen wird sie vom 6. Jahrh. an vielfach erwähnt, und besonders ist es Byzanz, das von nun an hierin sich auszeichnet, und seine Producte in's Abendland überallhin versendet [3]). Seit dem elften Jahrhunderte fing dieses selbst an, die Kunst des Emails in ausgedehnter Weise zu üben, z. B. in Italien durch das Kloster von Monte Cassino und im Toscanischen [4]), in Deutschland durch den kunstgewandten hl. Bischof Bernward von Hildesheim

---

1) Sie besteht aus einer Mischung von Silber und Kupfer, der im Flusse reines Blei beigefügt wird, endlich Schwefel, wodurch die Masse ihre schwarze Farbe erhält, und Borax.

2) In ägyptischen Mumien fanden sich nielloartige Metallgegenstände; die altassyrischen emaillirten Thonplatten sind bekannt.

3) Eines der berühmtesten noch erhaltenen Werke griechischer und italienischer Künstler ist die bereits (S. 153. Anmerk. 5.) genannte Altartafel in St. Marcus.

4) Theophilus, der in lib. III. cap. 54 sq. ausführlich vom Emailliren handelt, nennt diese Kunst sogar die toscanische. In seiner Zeit hatte bereits auch die Einführung der Emailarbeiten aus Constantinopel fast ganz aufgehört.

(† 1022), und besonders am Rheine, in Köln, Siegburg, Trier u. a. O. Rheinische Künstler regten im 12. Jahrh. die grössere Pflege dieser Kunst auch in Frankreich an, und die Schule von Limoges nahm einen so hohen Aufschwung, daß sie gar bald mit den deutschen wetteiferte [1]). Das abendländische Email dieser Zeit hat im Gegensatze zum byzantinischen statt des Goldes vornehmlich das Kupfer zur Grundlage, und ist statt des im Orient einzig gebräuchlichen cloisonné meist nur Grubenemail. Vor den französischen aber zeichnen die noch erhaltenen deutschen Werke [2]), von denen das berühmteste der Altaraufsatz in Klosterneuburg [3]), sich sowohl durch kräftigere Farben und reinere Politur des Emails, als auch durch edle Formen und Reichthum der Ornamentik vortheilhaft aus. Mit dem Schlusse des 13. Jahrh. tritt besonders die dritte Art, das Reliefemail, und zwar am frühesten in Italien (l'opera di basso relievo), auf, eine Technik, welche die höchste Kunstfertigkeit des Goldschmiedes in Bearbeitung des Metalles gleichsam mit der dauerhaftesten Art malerischer Fassung zu verbinden wußte; sie erreichte ihre höchste Blüthe im 15. Jahrh. [4]). Anfangs des sechzehnten Jahrhunderts wurde diese Technik von jener des gemalten Emails verdrängt, welche wieder vorzüglich in Limoges geübt wurde. Sie kömmt zwar ebenfalls für kirchliche Gegenstände in Anwendung, und ziert dieselben mit den feinsten Arbeiten, allein schon der Umstand, daß der Metallgrund hiebei völlig verschwindet,

---

1) Ein „opus Lemovicinum" (fast immer Grubenschmelz, champlevé) zu besitzen, war damals das Bestreben einer jeden bedeutenderen Kirche; daher auch die beliebte Bezeichnung der verschiedenen Emailarten mit französischen Namen.

2) Man denke hier an die bereits erwähnten und mit prachtvollen Emails geschmückten Reliquienschreine Karl des Grossen zu Aachen, des hl. Heribert zu Deutz, und der hl. drei Könige zu Köln.

3) Siehe hierüber „Mittelalt. Kunstdenkm. u. s. f." Bd. II. S. 115—126 und Taf. XXIII und XXIV. Dieses für die Geschichte der Malerei sehr bedeutsame Emailwerk des 12. Jahrh. zählt im Ganzen 51 Tafeln. Die Anwendung des Emails ist der Art, daß von dem blauen Grunde die aus dem Metall in ihren Umrissen stehen gelassenen Darstellungen sich abgrenzen; rothe oder blaue Emailstreifen geben die feineren Contouren; andere Farben, als z. B. Gelb, Grün, Grau und Weiß kommen in Einzelnheiten, wie Wolken, Stühlen, Büchern u. dergl. vor. Besondere Bedeutung erhält dieser Altar in Klosterneuburg durch die in den Tafeln gegebene reiche Typologie. Je drei übereinander bilden eine typologische Gruppe und zwar sind die Darstellungen der ersten Reihe entnommen der Zeit vor Moses (ante Legem), die der untersten der Zeit des Gesetzes (sub Lege), die der mittleren der Zeit des Heils (sub Gratia); Leoninische Verse erklären jede Darstellung z. B. in der ersten Gruppe a) Verkündigung Isaaks: Huic sobolis munus promittit Trinus et Unus; b) Verkündigung des Herrn: Ex te nascetur, quo lapsus homo redimetur; c) Verkündigung Samsons: Hostibus in molem generabis femina prolem. (Die vollständige Beschreibung jeder Gruppe siehe a. a. O.)

4) Werke dieser Art sind z. B. zwei Reliquienschreine zu Orvieto vom Jahre 1338, zwei solche und eine Monstranz im Aachener Münster, ein herrliches Kreuz im Domschatze zu Köln u. A.

und das Email sonach dem Gegenstande mehr aufgedrängt, nicht einheitlich verbunden erscheint, macht diese Technik weniger geeignet für den kirchlichen Gebrauch [1]). Sie erhielt sich übrigens lange, bis sie endlich mit dem 17. Jahrh. allmählig verfiel. — Die Kunst des Niello behielt bis in's tiefe 16. Jahrh. seinen ursprünglichen Charakter auch bei kirchlichen Arbeiten immer bei; doch kömmt es nicht mehr so häufig wie in der romanischen und gothischen Zeit zur Anwendung. Denn in dieser früheren Epoche diente es gleich dem Email zu den reichsten figuralen Verzierungen an Kelchen und Ciborien, Patenen, Taufbecken und Frontalien, bald für sich, bald in Verbindung mit Email [2]), und haben noch sehr schöne Arbeiten dieser Art sich erhalten [3]).

Für die Kunstübung des Emails in der Diöcese Regensburg zeugen der jetzt in München befindliche emaillirte Deckel eines Evangelistariums, welches von Abt Romuald in St. Emmeram (975) hergestellt wurde; ferners die beiden Emailbilder Christi und Mariä mit lateinischer Beischrift auf der jetzt ebendaselbst bewahrten Capsa des Evangelariums aus Niedermünster. Zwei herrliche Werke der Emailkunst hat der Dom in den oben (S. 225) kurz beschriebenen romanischen und gothischen Reliquienschreinchen [4]), und ein kostbares Reliefemail in dem Pacificale von Gold (siehe oben S. 227). Die beiden ebendaselbst besprochenen Reliquienkreuze haben auf der Rückseite Nielloplatten von schönster Arbeit.

4. In neuester Zeit hat man mit allem Rechte wieder begonnen, den kirchlichen Metallarbeiten jenen reichen Farbenschmuck zurückzugeben, dessen Wirkung eine viel vortheilhaftere ist, als die der blossen Gravirung und des blanken Glanzes polirten Metalls. In Frankreich versuchte man es wieder mit Maleremail, in England mit dem freilich kostspieligen Grubenemail, in Oesterreich, besonders Wien, mit einer Art von Verbindung dieser Technik mit dem Zellenemail. Zu wünschen wäre nur, daß nicht auch in diesem Zweige der Kunst das Princip der Wohlfeilheit zur Massenfabrication und zum Surrogate (sog. kaltem Email u. dergl.) hindrängte. Emailmalereien sollen allezeit Kleinodien bleiben.

---

1) Es zeigt dieses die einfache Betrachtung der mit solchen emaillirten Kupferplättchen belegten Kelche oder Ciborien und anderer Gefässe. Wenn auch noch so zierlich, bleiben solche Emails doch immer etwas Fremdes im Gegensatze zu den Emailverzierungen der früheren Art.

2) Theophilus wenigstens spricht bei der Darstellung über Anfertigung von Kelchen zumeist von Niello, von dessen Bereitung er auch eine eingehende Schilderung gibt (lib. III. cap. 27.).

3) Im Domschatz zu Paderborn ist ein schöner niellirter tragbarer Altar aus dem Jahre 1100; der oben (S. 207. Anmerk. 1.) besprochene calix ministerialis in Wilten zeigt gleichfalls reiche Nielloarbeit.

4) Letzteres ist das bis jetzt einzige Beispiel von Maleremail aus so früher Zeit, und von besonderer Gattung.

§ 76.

Holzschnitt und Kupferstich [1]).

1. Diese Zweige haben für die kirchliche Kunst nur insoferne Werth, als sie zur Vervielfältigung kirchlicher Bilder geeignet sind, und in unserer Zeit in den liturgischen Büchern die früheren Handgemälde auf die nämliche Weise ersetzen können, wie der Druck die Handschriften. Sollen sie wirklich der Kirche dienen, so müssen sie den Forderungen nachkommen, welche auch an die übrigen Zweige der bildenden Kunst von der Kirche gestellt sind.

2. Leider fällt ihre Ausbildung in eine Zeit, die bereits einer schlimmeren und weniger kirchlichen Epoche sich näherte; jedoch wurde anfangs auch hier ganz Gutes und Brauchbares geleistet. Die Holzschneidekunst ist unbestritten deutsche Erfindung. Schon im 13. Jahrh. wurden durch deutsche Benedictiner zuerst Holzschnitte und zwar religiösen Inhalts, hergestellt; im 14. Jahrh. hatten Ulm und andere Städte Verfertiger illuminirter Holzschnitte, und im 15. Jahrh. wurde in Augsburg, Tegernsee und an vielen Orten diese Kunst bereits in ausgedehnter Weise geübt [2]). Daß die späteren grossen Maler, wie Wohlgemuth, Dürer, Holbein, Burgkmair, Hans Schäuffelin u. A., auch vielfach mit Entwürfen für den Holzschnitt sich beschäftiget, und seine Ausbildung wesentlich beeinflußt haben, ist bekannt; doch ist seine Anwendung zu liturgischen Zwecken, obwohl häufig, dennoch in den meisten Fällen, besonders in der Blüthezeit dieser Kunst, im 16. Jahrh. nur wenig kirchlich, da er schon zu sehr nach malerischem Effect ringt. Die Zeit und der Ort der Erfindung des Kupferstiches zu Abdrücken auf Papier ist nicht sicher nachgewiesen. Zwar hatte man schon bald nach 1400 in Weise des Holzschnittes und der Siegel [3]) Messingplatten benützt, indem man nämlich die lichten Stellen mit dem Grabstichel herausnahm, die Umrisse erhaben ließ; allein der Kupferstich verfolgt gerade die entgegengesetzte Technik. Es wird nämlich mit dem Grabstichel die abzudruckende

---

1) Siehe „Geschichte der techn. Künste" von Bucher Bd. I. S. 357—447.

2) Besondes häufig wurden die Armenbibeln, die Legenden und andere religiöse Bilderbücher mit Holzschnitten geziert. Die heilige Schrift selbst war vor Luther 17 mal in deutscher Uebersetzung gedruckt und unter diesen Ausgaben waren 15 reich mit Holzschnitten illustrirt. Die erste illustrirte deutsche Bibel erschien um 1470 in Augsburg bei Pflanzmann. — Auch Regensburg hatte mehrere gute Formschneider, darunter besonders Lienhard (1460) mit seinem Bilde Salve Regina.

3) Es würde viel zu weit führen, auch im Einzelnen von der kirchlichen Siegelkunde zu handeln. Es möge jedoch im Allgemeinen darauf aufmerksam gemacht sein, mit welcher Kunstfertigkeit und Formschönheit in älterer, besserer Zeit auch die Kirchensiegel hergestellt worden. Es wäre sehr zu wünschen, daß auch in diesen an sich kleineren Dingen der wiedererwachte kirchliche und ästhetische Sinn sich bewähren würde. (Vergl. hierüber, und über die Bedeutsamkeit der Sphragistik die guten Bemerkungen in Reichensperger's „Fingerzeigen" S. 109 ff.)

Zeichnung vertieft in die Platte eingegraben (Gravirkunst); oder es wird die Platte mit dem sogenannten Aetzgrund bedeckt, auf diesem bis zum Metalle mit der Radirnadel die Zeichnung herausgehoben und durch Scheidewasser in die bloßgelegte Platte eingeätzt (Radirkunst). Beide Methoden sind schon im 15. Jahrh. bekannt, und erreichten bald eine bedeutende Vollendung. Die ältesten deutschen[1]) Kupferstiche sind aus den Jahren 1446 und 1451, wie denn überhaupt diese Kunst von den größten deutschen Malern geübt wurde, z. B. von Martin Schongauer[2]), und von Dürer[3]), der sie zur höchsten Blüthe gefördert. Aldegrever, Bink, Beham, Anton Wönsam von Worms u. A. sind als namhafte Kupferstecher bekannt. Der Name der angegebenen Meister, und der Charakter ihrer Werke, wie derselbe bereits an einem anderen Orte hinsichtlich seiner Kirchlichkeit gekennzeichnet worden, wird auch das Urtheil über die Leistungen in diesem Zweige bestimmen können. — Eine bessere kirchliche Richtung, welche in neuester Zeit von den Malern eingeschlagen zu werden anfängt, scheint auch diese Zweige der Bildnerei, sowie andere ähnliche, die wir hier übergehen müssen, zu einer grösseren Wichtigkeit zu erheben, und vorzüglich wird es der strengere und kräftigere, dem Drucke der Lettern einheitlich sich anpassende Charakter des Holzschnittes sein, der bei der Anwendung dieser Künste zu speciell kirchlichen Zwecken in Betracht gezogen werden soll[4]). Stahlstich und Lithographie eignen sich hiezu weniger, am wenigsten Photographie und Phototypie.

§ 77.

Weberei und Stickerei. Paramentik.

1. Von hoher Bedeutung für den kirchlichen Dienst sind die Weberei und Stickerei, oder, wie letztere auch bezeichnet wird, die Nadelmalerei. Sie liefern und schmücken die liturgischen Gewänder, die Bekleidungen des Altares u. s. w. Deß-

1) Die italienischen treten etwas später auf.

2) Es sind an neunzig Stiche religiösen Inhalts von Schongauer bekannt.

3) Mehr als 100 Kupferstichwerke und 9 Radirungen sind durch Dürer geschaffen worden. — Da es auch hie und da nothwendig werden kann, sich über ältere Holzschnitte, Kupferstiche u. dergl., über ihre Aechtheit, ihren Werth, ihre Behandlung und Aufbewahrung, genauer zu unterrichten, so verweisen wir auf ein gutes, kleineres Werk, nämlich J. E. Wessely, „Anleitung zur Kenntniß und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes", Leipzig 1876.

4) Im Holzschnitte wird in neuerer Zeit wahrhaft Grosses wieder geleistet. Man denke an die verschiedenen Bibel- und Legendenwerke, und die Missalien aus Regensburg und Tournay. Wie nahe aber auch bereits die Entartung liege, beweisen die Illustrationen von Doré zur hl. Schrift. Der Kupferstich hat in Meistern, wie Amsler, Thäter, Keller u. A. sich auch in unserer Zeit einer hohen Vollendung zu erfreuen.

halb nahm diese beiden schon im Alterthume höchst ausgebildeten Kunstzweige auch die Kirche in ihre sorgsame Pflege, und die alten Schriftsteller[1]) erzählen uns vielfach von der Pracht der gottesdienstlichen Kleider, wie von den bilderreichen gestickten oder gewebten Teppischen, welche die Altäre, die Wände des Chores, das Getäfel, die Bogen, ja selbst die Wände der Schiffe, die Säulen, die offenen Thüren und den Boden zierten. Und so war es durch alle Jahrhunderte, bis endlich eine Zeit kam, in welcher dieser Reichthum der Kirche verschwand, und vielleicht nicht zum Unglücke, weil auch der eigentliche kirchliche Geist entschwunden. Möchte die Reform, die in unsern Tagen auf diesem Gebiete der Kunst begonnen, im wahren Geiste fortgeführt werden![2]) Es ist aber diese Reform eine dreifache, nämlich nach Stoff und Zier und Form.

2. Den Stoff anlangend, so fordern die kirchlichen Vorschriften, vorzüglich aus naheliegenden symbolischen und mystischen Gründen, für das sogenannte Weißzeug nur Linnen oder Hanf mit Ausschluß jedes andern Stoffes[3]). Für die übrigen Paramente, die sich nach der liturgischen Farbe richten, verlangen sie schöne[4]), d. i. kostbarere, würdige Stoffe, und nennen insbesondere Gold-, Silber- und Seidenstoffe. Baumwollenstoffe sind ausdrücklich verboten[5]), sowie jene Stoffe, und Zeuge, deren sich das Volk gemeiniglich (communiter) bedient; ebenso Stoffe, die

1) Vorzüglich ist es das bereits öfter angeführte Papstbuch, das im Leben der einzelnen Päpste die Weihegeschenke der Donatoren für die Kirchen aufzählt, und oft bis in's Kleinste die Schönheiten dieser Gewänder und Bekleidungen in Stoff, Farbe, Zeichnung beschreibt.

2) Denn noch heute gilt auch für die Kirche das Wort: „Loqueris cunctis sapientibus corde, quos replevi spiritu prudentiae, ut faciant vestes Aaron, in quibus Sanctificatus ministret.“ Exod. 28, 3.

3) „An amictus, albae, et tobaleae Altarium, nec non pallae et corporalia confici possunt ex tela quadam composita ex lino et gossipio subtilissimo, quem vocant Mussolo?“ S. C. R. resp. „Lectum“ (Negative.) 15. Mart. 1664. in u. Pisauren. Siehe oben besonders das Decr. Gen. derselben Congregation vom 15. Mai 1819 sammt Gardellini's Note, wo er des Näheren die Gründe dieser Entscheidung darlegt. Auch verschiedene neue Surrogate von Linnen, wie z. B. ein Gewebe aus Fasern der nipa frutescens wurde von der S. C. R. 13. Aug. 1895 in u. Placentina zurückgewiesen.

4) „Paramenta debent esse .... pulchra“. Miss. Rom. De praepar. Sacerd. n. 2.

5) „Num planetae, stolae et manipula possint confici ex tela linea, vel gossipio, vulgo percallo, coloribus praescriptis tincta aut depicta?“ S. C. R. in u. Mutin. resp. 23. Sept. 1837: „Serventur rubricae, et usus omnium ecclesiarum, quae hujusmodi casulas non admittunt“. (Ebenso in u. Senen. 18. Dec. 1877. in u. Severini 15. Apr. 1880.) Doch können Halbseidenstoffe für arme Kirchen geduldet werden; auf die Anfrage: „An attenta ecclesiarum paupertate liceat pro ornamentis sacris praeparandis illud adhiberi panni genus, quod ex parte externa ex filo serico integre contegitur, habet tamen operis textilis fulcimentum in gossipio, lana, vel in lino?“ antwortete die S. C. R. in u. Gesnen. 23. Mart. 1884: „Tolerari posse.“ (Die neue Collectio von 1898 hat sie nicht.)

nur Flitter sind, und nur den Schein des Kostbaren haben[1]); auch Wolle ist unter diesen verbotenen Stoffen in neuerer Zeit aufgeführt[2]); und es ist einleuchtend, daß ihr die fast unzerstörbare Seide, auch wo sie nicht geradezu verlangt ist, immer vorzuziehen sei, zumal jetzt, da man es nicht mehr versteht, Wolle gegen den Angriff der Insecten zu schützen. Die alten Seidenstücke und Caseln, die selbst aus den Gräbern genommen, nach dreihundert und mehreren Jahren noch so wenig Schaden gelitten, können hinlänglich zeigen, daß das allein wahre Sparsamkeit sei, wenn für die Kirche nur Dauerhaftes angeschafft wird[3]). Die Farben der Paramentenstoffe betreffend, so sind diese jetzt durch die kirchlichen Vorschriften genau bestimmt. Es sind nur fünf: Weiß, Roth, Grün, Violet, Schwarz[4]). Die gelbe und blaue Farbe sind vom kirchlichen Gebrauche ausgeschlossen[5]). Verschiedenfarbige Stoffe bei einem und demselben Gewande anzuwenden ist untersagt, ebenso eine solche Vermischung von Farben in ein und demselben Stoffe, daß kaum mehr eine Grundfarbe erkannt zu werden vermag[6]). Gewänder, wenn sie ganz oder zum größten Theile aus Gold gewebt sind, für alle Farben, außer Violet und Schwarz, zu benützen, ist geduldet[7]), nicht aber, wenn dieselben statt golden nur goldfärbig sind[8]). Auch der Gebrauch der violetten statt der schwarzen Farbe ist untersagt[9]).

3. Die Weberei und Stickerei, welche eben diese Stoffe zu verarbeiten und zu verzieren haben, gehen in ihrer geschichtlichen Entwicklung fast durchweg miteinander.

---

1) Z. B. Stoffe von Baumwolle, gedeckt mit Fäden von Seide und von feinstem gold- oder silberfärbigem Glase. „An licitum sit ad celebrandam Missam ornamentis uti, quorum textura vitrea est mixta auro vel argento?“ S. C. R. in u. Atrebat. 11. Sept. 1847 resp.: „Praedictis ornamentis uti non licet.“ (Besonders weil auch leicht Glastheilchen in den Kelch oder auf das Coporale fallen können)

2) Monitum Secr. S. C. R. 28. Jul. 1881. Vergl. S. 349 Anmerk. 5.

3) Wir können daher auch nur warnen vor jedem kirchlichen Gebrauche der Gewebstoffe, welche aus anderen Fasern als den des Seidenwurmes in neuester Zeit hergestellt werden, wie Gelsolino Moro (aus der Faser des Maulbeerbaumes), Kunstseide (aus der Cellulose), so genial letztere Erfindung auch sein mag. (Das Dekr. vom 17. Apr. 1893 hat die neue Ausgabe nicht.)

4) Missale Rom. Rubr. Gen. tit. XVIII. De coloribus param. nr. 1.

5) S. C. R. 16. Mart. 1833 in u. Veron. — 23. Febr. 1839. in u. Congr. Oblat.: „Usum caerulei coloris veluti abusum esse eliminandum.“ Cf. 5. Dec. 1868 in u. Siren.

6) S. C. R. 19. Dec. 1829; 12. Nov. 1831 in u. Mars.; 23. Sept. 1837 in u. Mutin.

7) S. C. R. 28. Apr. 1866 in u. Guadalaxara. „An sacra paramenta revera auro maxima saltem ex parte contexta, pro quocumque colore, exceptis violaceo et nigro, inservire possint?“ Resp: „Tolerandam esse locorum consuetudinem relate tantum ad paramenta ex auro contexta.“ Cf. S. C. R. 5. Dec. 1868 in u. Syren.

8) S. C. R. 29. Mart. 1851 in u. Adrien.

9) S. C. R. 23. Jul. 1868: „Missas deff. celebrandas esse omnino in param. nigris, adeo ut violacea adhiberi nequeant, nisi in casu, quo die 2. Nov. Ss. Eucharistiae Sacramentum publicae fidelium adorationi sit expositum pro solemni Or. 40 hor.“

Man kann in der Entwicklung der Weberei für den Gebrauch der Kirche drei Perioden unterscheiden, die wir hier also zusammenfassen[1]): Zur ersten Entwicklungsperiode[2]) gehören jene meist kostbaren Gewebe, die von den Tagen des Justinian bis zu den Zeiten der Hohenstaufen im Dienste der Kirche angefertiget wurden, und zwar ist der Orient noch allein der Monopolist, d. h. Griechen, Araber, Perser, Indier sind um diese Zeit fast im alleinigen Besitz der einträglichen Kunst, aus der Rohseide reiche Gewebe zu verfertigen, Venetianer aber verbreiten sie, zumal im 10. Jahrhundert, durch den ganzen Occident. Wir möchten diese Periode mit einer generellen Bezeichnung als die orientalisch-byzantinische benennen. Die Stoffe dieser Periode waren, soweit sie an alten priesterlichen Gewändern noch zu unserer Anschauung gelangt sind, meist sehr schwer und dicht gewebt und in der Regel uni gehalten, d. h. einfärbig; in der Wahl der Farbe herrscht gewöhnlich die gelbe, grünliche, rothe und Purpurfarbe vor[3]). Kommen in diesen alten Stoffen Dessins vor, so sind es in der Regel mathematische Figuren, Polygone oder Kreise, die zuweilen zusammenhängende, phantastische Thierbildungen einfassen[4]). Seltener erscheinen

1) Dr. Fr. Bock, „Gesch. der liturg. Gewänder des Mittelalters", Bonn 1856. S. 95 ff. Sehr gut auch Friedr. Fischbach, „Geschichte der Weberei" und „Ornamente der Gewebe", Hanau, Alberti 1874, mit 120 Tafeln.

2) Vom 6. bis 12. Jahrh., von wo an Seide in der Kirche allgemeiner gebraucht wird. Die Kentniß solcher Gewebe schöpfen wir nicht allein aus Kleidungsstücken, die sich noch hie und da erhalten haben, als auch besonders aus Ueberresten, welche in Gräbern sich finden, und nicht selten noch über das 6. Jahrh. zurückreichen. Die merkwürdigsten sind wohl die vor wenigen Jahren aus altchristlichen Gräbern in Oberägypten entnommenen Gewebe.

3) In den ersten Jahrhunderten waren die gottesdienstlichen Kleider stets von weißer Farbe. „Wenn auch in der vorliegenden Periode das Tragen von Gewändern von verschiedenen, je nach den Kirchenfesten sich bestimmenden Farben nicht streng geregelt war, indem man bei dem damaligen äußerst hohen Preise der Seidenstoffe jene Gewebe zu Cultzwecken benützte, die bei verschiedenen Anläßen als Weihegeschenke der Kirche überwiesen, oder als solche bei grossen Funeralämtern über die Tumba gebreitet wurden, so finden sich doch bereits um diese Zeit bei älteren Schriftstellern oder in den Inventarien der Kirchenornate alle jetzt noch üblichen Hauptfarbentöne vertreten. Die angewandten Farben waren ächt, wahr und dauerhaft, wie man sich heute noch durch den Augenschein an den wenigen kirchlichen Paramenten, aus jener Zeit stammend, zur Genüge überzeugen kann, da noch nicht Speculation und Gewinnsucht auf Kosten der Solidität der Stoffe und der Farben sich zu bereichern suchte." Bock, S. 7. Erst in den späteren Jahrhunderten, besonders im 15., da der Vorrath an kirchlichen Gewändern sehr zugenommen, konnte den Rubriken in Bezug auf die Farben allgemeiner Genüge geschehen. S. 82.

4) Besonders oft erscheinen die fast heraldisch gebildeten Gestalten von Löwen („fecit vestem holosericam unam de stauraci habentem historiam leones majores". Lib. Pontif. in Vita Leo III. ed. Duchesne, tom II. pag. 1—84.), diesem Symbol Christi, auch Elephanten, Greifen, Pferden, Adlern, Einhörnern, Pfauen u. dergl.; Bock, Bd. I. S. 11—17. Aber auch scenische Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente kommen in diesen alten Webereien

in diesen Seidengeweben Goldfäden; sind jedoch Dessins in Gold ersichtlich, so sind sie in der Regel gestickt und nicht eingewebt.

Die zweite Periode der Seidenweberei im Mittelalter fällt vom Antritte der Regierung Kaiser Friedrich I. (1152) bis zu den Zeiten Kaiser Karl IV. (1347). Es war dieß die Zeit, wo die Kunst des Webens dessinirter kostbarer Zeuge bei den Arabern, Mauren, Saracenen ihren Höhepunkt erreicht hatte, und die zur Blüthe gelangte Seidenmanufactur in den Städten Italiens Parlermo, Lucca, Florenz, Mailand rc. als Rivalin den Sieg über ihre Moslimschen Concurrenten und Lehrmeister davontrug [1]). Mit einem allgemeineren Ausdrucke kann man diesen interessanten Zeitabschnitt der mittelalterlichen Seidenindustrie den arabisch-italienischen nennen. Die Seidenzeuge, die im vorhergehenden Zeitabschnitte meist einfarbig gehalten waren, werden jetzt, wo die Kunst des Webens sich bedeutend entwickelt hatte, in der Regel vielfarbig [2]). Das Gewebe selbst wird leichter und zarter, die Zeichnungen [3]) beweglicher und schwungvoller, und meist werden dieselben jetzt in Gold brochirt [4]).

Die dritte Periode der Weberei füllte den Zeitraum von Kaiser Karl IV. bis auf Karl V. (1519) aus, ein Zeitraum, in welchem der Einfluß orientalischer Vorbilder hinsichtlich der Fabrication, der Farbenwahl und Muster in den occidentalischen Seidenzeugen erloschen ist, und in welchem sich die volle Einwirkung germanisch-christlicher Formenbildung auf die seitherigen romanischen Ornamentationen geltend macht;

---

und Stickereien häufig vor; S. 19—24. Es ist staunenswerth, welch ein Reichthum der kostbarsten kirchlichen Gewande im Leben des einzigen Papstes Leo III (795—816) aufgeführt wird, und zwar hier besonders viele Stoffe mit Darstellungen aus dem neuen Testamente. Sehr instruktiv, besonders was die Technik und Verzierung solcher Gewebe betrifft, wie sie im Papstbuche erwähnt werden, ist die Abhandl. von P. Beissel „über gestickte und gewebte Vorhänge in den röm. Kirchen im 8. u. 9. Jahrh." „Zeitschr. für christl. Kunst", Jahrg. VII. S. 358 ff.

1) Auch in Deutschland muß schon im 12. Jahrh. die Weberei, zumal in einzelnen Klöstern, einen hohen Aufschwung genommen haben; in Chiemsee wird um 1150 ein Friedericus tapifer genannt, und Emmeram in Regensburg, Wessobrun u. A. hatten berühmte Webereien.

2) „Jedoch finden sich auch in dieser Zeit bei den meisten Stoffen in der Regel nur drei Farbnüancen, nämlich eine dunklere dominirende Farbe des Fond, eine hellere Farbe für die Darstellung des Pflanzenornaments, und eine leichte Goldbrochirung für Thierzeichnungen." Bock, S. 57.

3) Es werden diese noch immer gerne auch aus der Thier- und Pflanzenwelt genommen, doch tritt in ihnen besonders im 14. Jahrh. das symbolische Moment, ihre Beziehung auf die heilige Schrift, z. B. Psalmen Davids, immer deutlicher hervor. In der letzteren Zeit dieser Epoche finden sich auch eigentliche biblische Scenerieen, vorzüglich in Italien, woselbst zu gleicher Zeit die Thätigkeit Giotto's fast ganz denselben Charakter mit diesen beurkundet. Bock, S. 59.

4) Von grosser technischer Wichtigkeit ist der Unterschied der älteren von den neueren Goldfäden, worüber Bock S. 49 ff. nähere Aufschlüsse gibt. Prof. Miller in München versuchte die Kunst der Alten, Goldfäden ohne Metalllamen herzustellen, wieder zu erneuern; in der That sind diese Goldfäden den Alten sehr ähnlich, aber nicht praktisch bewährt.

wir möchten diese dritte und letzte Periode mittelalterlicher Seidenfabrication vorzugsweise als die germanisch-romanische Epoche kennzeichnen. Diese Stoffe der eben bezeichneten Perioden, nach den ornamentalen Gesetzen der Gothik systematisch hinsichtlich ihrer Dessins entwickelt, verschmähen es, den Reiz des früher in Stoffen so beliebten „bestiaire“ geltend zu machen und ziehen es vor, ein eigenthümliches reiches Pflanzenornament einzusetzen, welches sich in den spanischen, französischen, flandrischen und italienischen Webereien lange Jahre hindurch in einer Weise erhalten hat, daß man in jedem Dessin die germanische Grundidee sich durchspiegeln sieht unter dem modificirenden Einflusse traditioneller spanischer, französischer oder italienischer Detailformen [1]). Was die Textur betrifft, so herrscht in diesen reichen Stoffen meistens das Damastgewebe vor; auch schwere [2]) Sammetstoffe mit geschnittenen Dessins waren sehr an der Tagesordnung. Durch die reiche Brochirung dieser vielfarbigen gothisirenden Seidengewebe sind die Stoffe in der Regel sehr schwer und nicht geeignet, einen fließenden wellenförmigen Faltenbruch zuzulassen.

Mit dem Aufkommen der in Italien vorzüglich durch die Mediceer wieder zu Ehren gelangten klassisch-griechischen und römischen, d. h. heidnischen Kunstformen, geht im 15. Jahrh. der Typus der germanisch-italienischen, traditionellen Kunstweise, wie in allen Zweigen der bildenden Kunst, so auch in der Weberei nach und nach zuerst in Italien verloren. Daher zeigen denn auch die florentinischen Seidengewebe schon in der letzten Hälfte des 15. Jahrh. eine nicht unmerkliche Inclination zu der klassischen Antike. Das breite Akanthusblatt und der übrige Blätterschmuck, wie er sich oft im bunten Durcheinander an dem korinthischen Capitäl entfaltet, findet meist in mißverstandener Auffassung in den italienischen Geweben des 16. Jahrh. seine immer wiederkehrende Vertretung. Zwar erhielt sich in der französischen und flandrischen Seidenmanufaktur das frühere

1) Nämlich „den Granatapfel, oft in Blüthe prangend, zuweilen auch mit einigen Fruchtkapseln und mit kräftig stylisirtem gothischen Blätterwerk umgeben“. Bock, S. 88. „Der Granatapfel mit seinen Früchten bedeutet nach Einigen die Liebe, die sich im Glauben thätig erweise und Früchte bringe zum ewigen Leben (pommes d'amour).“ Ebendaselbst. Oder, wie Clem. Brentano deutet: „der Apfel der Granate, der Vielheit Einheit in der Schale Gold“, und sinnig eine deutsche Schriftstellerin (Gräfin Hahn-Hahn) erklärt: „Der Granatapfel mit seiner tausendfachen, von harter Schale umschlossenen Fülle der Kerne, welche mit einem scharfen Riß in ihrer Reife die Schale sprengen, ist das Symbol der bitteren Todesnoth des Erlösers, und der Gnadenfrüchte, die in Ueberfülle sein durchwundetes Herz birgt; während die Granatblüthe im hochrothen Kelch das Opfer des heiligsten Blutes ohne Unterlaß darbringt.“ Wir geben ein solches Dessin mit dem Granatapfel auf Taf. XIX. 1.

2) „Heute werden diese Dessins in Seiden und Wollensammet, wie bekannt, durch eine mechanische Pressung erzielt, und ist das meistens ein unhaltbares, modernes Surrogat für die früheren schweren Sammetzeuge mit künstlich eingeschnittenen Mustern.“ Bock, S. 107. Erst in jüngster Zeit hat man wieder begonnen, geschnittene Sammetstoffe herzustellen.

Granatapfel=Motiv, wenn auch in oft gewagten Modificationen, noch eine Zeit lang; in dem zweiten Viertel des 16. Jahrh. hatte jedoch die über die Berge gekommene Renaissance den überlieferten heimathlichen Kunstformen zuerst in Frankreich, und darauf in Deutschland den Vernichtungskrieg erklärt, und von jetzt an verschwinden allmählig in den Seidengeweben, diesseits der Alpen angefertigt, die letzten Reminiscenzen der angestammten germanischen Ornamentationsweise .... Korinthische, etrurische, römische Pflanzenornamente wechseln unaufhörlich mit meist mißlungenen Nachbildungen byzantinischer, arabischer, maurischer und anderer orientalischer Vorbilder. Kurz, den Dessinateurs der Renaissance war für ihre Conceptionen das selbstbewußte in sich abgeschlossene System abhanden gekommen, aus dem die Formationen der Gothik und Romantik lebensfrisch emanirten, und statt des früheren productiven Schaffens beim Entwurf von neueren Mustern, quälte man sich ab mit geistloser Nachäffung fremder, unverstandener Bildungen. Je reicher nun bei Schluß des 16. Jahrh. in Bezug auf Material und Farbenhäufung namentlich zu liturgischen Zwecken die Seidengewebe werden, desto geist= und phantasieloser werden sie in Hinsicht der Wahl und Anhäufung regelloser und schwülstiger Dessins.

Und wie sieht es erst in unsern Tagen aus! Statt des rechten und ächten Stoffes oft nur Schein und vergängliches Flitterwerk; ja man schämte sich hie und da nicht, für den liturgischen Dienst selbst gedruckte Meßgewänder zu verwenden. Statt wie früherhin nur Eine, nämlich die liturgische Grundfarbe beizubehalten, und die Zeichnungen nur durch deren eigne Abstufungen hervorzuheben, oder wenigstens eine einfache und würdige Farbenwahl zu treffen, werden nun Webereien versucht, die in bunten, schreienden oder aber ganz weichlichen Tönen spielen. Statt der früheren lebensvollen und sinnigen Dessins jetzt nur mächtige Blumenbouquets u. dergl., also gerade solche, wie sie zu Fenstervorhängen, Sophaüberzügen und Ballkleidern sich in gleicher Weise schicken, so daß der selige P. Martin aus der Gesellschaft Jesu, ein Mann, der für eine Reform auf diesem Gebiete in Frankreich Außerordentliches gewirkt, in seinem „Album für religiöse Stickerei“ und in seiner „Kunstgeschichte des Mittelalters in Bezug auf Meßgewänder u. s. w.“ sich mit Recht veranlaßt findet, das Alles in scharfen Worten zu rügen, die wir hier anzuführen selbst Bedenken tragen. Mit Freuden begrüsset darum Jeder die Rückkehr zum Besseren, wie sie in Frankreich und Deutschland durch eifrige und erfahrene Männer seit Jahren mit Ernst begonnen und durch die Mitwirkung tüchtiger und gutgesinnter Fabrikherren möglich gemacht ist.

4. Da die Kunst des Stickens[1]) nicht getrennt von jener der Weberei sich

1) Bock a. a. O., Cap. II. S. 123 ff., „Geschichtl. Entwicklungsgang der Stickerei“. Und von demselben: „Die kirchl. Stickkunst ehemals und heute mit bes. Beachtung der betr. Leistungen der Genossenschaft vom armen Kinde Jesu zu Döbling bei Wien“. Wien, Mayer 1865. Vergl. auch „Kirchenschmuck“, Neue Folge, Heft 19 ff., „Nachrichten über Stickereien und Stickerinnen des Mittelalters“.

entwickelte, so stimmt ihr Charakter mit dem der letzteren durch die verschiedenen Zeiten im Allgemeinen zusammen, war jedoch, besonders was die für den kirchlichen Dienst eigens gefertigten Stickereien betrifft, weniger an die eben gebräuchlichen Dessins gebunden, und der eigentlichen Malerei und deren historischen Entwicklung näher stehend. Die Stickerei war wie die Weberei bei den griechischen und römischen Frauen eine vielgeübte Kunst; jene Muster, welche die Kunst des Webens noch nicht zu erzielen im Stande war, suchte man schon im höchsten Alterthum durch die Nadel zu ergänzen[1]). In der altchristlichen Zeit war zwar besonders im 5. und 6. Jahrh. die Weberei schon so vervollkommnet, daß sie nicht leicht vor Schwierigkeiten zurückzuscheuen brauchte, deßungeachtet aber übte man mit Vorliebe die freie Handarbeit des Stickens. Vorzüglich waren Byzanz, Rom und Ravenna[2]) berühmt; aber auch der Norden blieb nicht zurück. Die britischen Eilande thaten auch in dieser Kunst sich rühmlichst und sehr frühe hervor, und besonders waren es hohe fürstliche Personen, fromme Klosterfrauen, auch Benedictinermönche, welche die zierlichsten Werke für den kirchlichen Dienst schufen. In Franken begegnen uns unter Frauen fürstlichen Standes als kunstreiche Stickerinnen Adelheid, Hugo Capets Gemahlin, Judith, Mutter Karl des Kahlen, und Bertha, die Mutter Karl des Grossen mit ihren Töchtern. Auch in der romanischen Zeit blieb dieselbe ehrwürdige Uebung. Dem Beispiele der hl. Kaiserin Kunigunde, der gottseligen Königin Gisela von Ungarn[3]) folgten zahlreiche andere christliche Frauen und Jungfrauen, die es als Ehrensache erkannten, Christus in seinem stellvertretenden Priester, und in seinem Bilde, dem Altare, mit eigner Hände Arbeit zu kleiden und zu schmücken, wie solches an dem göttlichen Erlöser Maria, ihr erhabenstes Vorbild, selbst gethan. In grosser Menge aber und mit Aufwendung grosser Kosten wurden in dieser Zeit auch aus dem südlichen Spanien von den Mauren, und aus Sicilien und Calabrien von den Saracenen die kunstvollsten Nadelmalereien für Paläste und Kirchen bezogen[4]).

---

1) Im Gegensatz zum „opus textile“ nannte man die Arbeiten der Stickerei „opus phrygicum“, weil, wie schon Plinius meldet, die Erfindung derselben den Phrygiern zugeschrieben zu werden pflegte.

2) Eine der ältesten existirenden Stickereien, eine aurifrisia auf Purpur in Gold mit Brustbildern von 14 Bischöfen, findet sich gerade im städtischen Museum zu Ravenna.

3) Es ist nicht bekannt, ob und in wie weit die Hand der hl. Kunigunde bei Herstellung der noch jetzt im Bamberger Dome bewahrten schönen und sinnvollen Stickereien (eine Abbild. bei Bock, Bd. I. Taf. IV.) selbst betheiliget gewesen; der noch vorhandene figurenreiche und goldgestickte ungarische Krönungsmantel aber ist eine Casel, welche die sel. Gisela mit eigenen Händen gefertiget hatte. (Beschreib. und Abbild. gab Bock in den Mittheil. der k. k. Centr.-Commiss. Jahrg. II. und a. a. O. Seite 157 ff. und Taf. III.)

4) Das Herrlichste, was von diesen Arbeiten sich noch erhalten, sind wohl die in Sicilien gestickten deutschen Reichskleinobien, bekanntlich von Bock in einem eigenen Prachtwerke in genauen Abbildungen veröffentlicht und beschrieben. Aber auch in der Schweiz (Museum in

In der Zeit des gothischen Styles nahm die Kunst des Stickens einen neuen und viel umfangreicheren Aufschwung. Die Hände frommer Frauen, die auch in dieser Zeit mit gleicher Liebe dieselbe übten, und der Mönche in den Klöstern reichten für den Bedarf nicht mehr. Letztere waren schon im 12. Jahrh. genöthiget gewesen, wie für andere Künste, so für Weberei und Stickerei außer ihren Räumen Ateliers anzulegen, und unter der Leitung eines kunstverständigen Bruders darin Laien zu beschäftigen. Bald bildeten sich eigene Laienzünfte der Wappen- und Bilderesticker, die nun überall mit selbstständigen Satzungen und Rechten auftraten[1]) und fortan bis in's 16. Jahrh. ihre Kunst in ausgedehntester Weise übten. Ihre Werke stellten nicht selten den Pinsel des Malers in Schatten; Zeichnung und Auffassung erhielt in dieser Zeit gegenüber der mehr ornamentirenden Weise der früheren Epoche die ganze reiche Entfaltung wie in der Malerei selbst, aber die stickende Hand malte überdieß statt mit trockenen, harten Farben, mit leuchtenden Seiden- und Goldfäden[2]). Die höchste Stufe erreichte die Bildstickerei in Arras und Brügge zur Zeit Philipp des Guten und seines Sohnes Karl des Kühnen. Wir würden an kein Ende kommen, wollten wir von den trotz der Verwüstungen späterer Jahrhunderte noch erhaltenen Kunstschätzen dieser Art auch nur die hervorragendsten aufzählen[3]). Dagegen fügen wir noch Einiges über die Technik der Stickerei in den bisher aufgeführten Zeiträumen an. Man stickte auf Seiden-, Wollen- und Linnenstoffe. Erstere erhielten zur grösseren Dauerhaftigkeit immer eine Unterlage von kräftigem Linnen. Die Zeichnung wurde in deutlichen Contouren aus freier Hand, seltener nach Chablonen aufgetragen, und zwar meistens mit schwarzer oder lichtbrauner Farbe. Die Ausführung selbst geschah in mancherlei Weise. Eine der ältesten ist wohl die mit alleiniger Anwendung von feinen, leicht biegbaren Goldfäden, die nicht durchgestochen, sondern nur dicht nebeneinander und zwar je nach der Zeichnung bald gerade, bald gebogen und gewunden gelegt, und mit Seide niedergenäht wurden. Sollte der

Bern) und in England existiren noch Werke fast ebenbürtiger Art. — Ueber die in Bayern noch übrigen romanischen Stickereien siehe Sighart S. 146 ff., 215 und 286 ff.

1) Ueber diese Zünfte vergl. auch „Kirchenschmuck" 1865. Heft 4. S. 40 ff. und 1866. Heft 2. S. 44. und Bock a. a. O. S. 275.

2) Siehe hierüber Bock, S. 236 ff.

3) Siehe Bock, S. 267 ff. Reich an älteren Stickereien sind noch besonders die Sacristeien zu Quedlinburg, Halberstadt, Braunschweig, Danzig, Stralsund, Maria-Zell, Göß in Steiermark, St. Paul in Kärnthen, Salzburg, Bern u. s. f. Das umfangreichste und großartigste Monument der Nadelmalerei, das uns aus dem 15. Jahrh. noch überkommen ist, bilden die liturgischen Gewänder des Ordens vom goldenen Vließ in Wien. (Bock, S. 295 ff.) Die prachtvolle Casel, die Levitenkleider, Pluvialien dieses Ornates mit den reichsten Figurenstickereien im Style van Eycks, wohl von einem Schüler dieses Meisters ca. 1450—1460 entworfen, und von Laienstickern Burgunds ausgeführt, sind von dem k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie in 12 schönen Photographieen 1864 herausgegeben worden.

Grund des Stoffes, auf dem gestickt wurde, nicht sichtbar bleiben, so wurde ein neuer Hintergrund durch Stickerei in Gold oder in Seide geschaffen. Die ausfüllenden Goldfäden wurden nebeneinander gereiht und in regelmässig geordneten Stichen mit farbiger Seide niedergenäht, oder es wurde der Grund mit Flockseide gelegt, welche netzförmig darübergespannte Gold- oder Seidenfäden niederhielten. Doch konnte der Grund auch durch Anwendung verschiedener Sticharten, wie z. B. des Kettenstiches oder Flammenstiches u. dergl. hergestellt werden. Die Zeichnung selbst wurde dann in färbiger Seide ausgeführt, und zwar in älterer Zeit selbst bei Figuren in einem mehr regelmässigen Stiche, z. B. dem ebengenannten Kettenstiche, oder später vorzugsweise im Plattstiche, der die verschiedenartigste Behandlung und vollendetste Nachahmung des eigentlichen Malens zuließ. Die burgundischen Nadelmaler stickten nicht selten die ganze Zeichnung im feinsten und freiesten Plattstiche auf einem vorerst gelegten Goldgrunde, dessen durchscheinender Glanz der darüberliegenden Seide einen eigenthümlichen Schimmer verlieh. Gesichter, und alle nackten Theile kamen ebenfalls im Plattstiche mit Haarseide zur Ausführung. Sehr frühe wurden auch zur Herstellung des Grundes, oder aber der Zeichnung, Schmelzperlen benützt, echte Perlen meist nur zur reicheren Contourirung. Auch die Stickerei auf Stramin reicht wenigstens in's 12. Jahrh. zurück. Doch verwendete man zu figuralen Stickereien fast immer nur Seiden-, auch Linnenstramin, und stickte darauf, um die Steifheit zu vermeiden, mit je nach Erforderniß der Zeichnung wechselnden Stichen, z. B. im Kettenstich, Sprungstich, Flechten- oder Zopfstich, Flammenstich u. s. f. Die Linnenstickerei zur Verzierung von Alben, Superpelliceen, Altartüchern u. A. ist damit verwandt, und wurden die Ornamente meistens in regelmässigem Stiche nach Fädenzahl in farbigem Garn, Seide, oder aber mit ungebleichtem Faden eingenäht; öfters wurde durch Ausziehen von einzelnen Fäden ein straminartiger Grund hergestellt, und dann auf diesen die Zeichnung in den mannigfaltigsten Stichen ausgenäht. Die Filetstickerei steht gleichfalls der Straminstickerei nahe, da auch hier das Ausnähen einer Zeichnung auf gitterförmigem Grunde in verschiedenen Stichen und Verkettelungen das Wesentlichste bildet. Sie kommt schon im Anfang des 14. Jahrh. ziemlich entwickelt vor. Für grössere, auf die Ferne berechnete Stickereien, als Fuß- und Wandteppiche, wurde öfters Wollenstoff verwendet, oder aber gröberer Stramin. Eine sehr beliebte Manier bildete hiefür späterhin die Mosaik- oder Applicationsstickerei, welche die Glasmalerei imitirend die Zeichnung mit aufgenähten farbigen Stücken ausführte, kräftig contourirte, und die inneren Umrisse mit einfärbigen Licht- und Schattenlinien einnähte. In die Zeit des bereits anfangenden Verfalles gehört die Reliefstickerei, d. i. die Manier, die Zeichnung durch Unterlegen von Wolle, von Pappe und Holz im Hochrelief darzustellen und zu überstickén, eine grobe Nichtbeachtung der jedem Material wesentlich gesetzten Grenzen. Dieß führt uns auf die Zeit des 16. Jahrh., das auch auf diesem Gebiete mit der Tradition mehr und mehr brach. Zwar haben Klöster noch

ziemlich lange die alte Auffassung und Technik festgehalten und bis in die neuere Zeit herein oft Werke der Stickkunst von grossem Umfange und staunenswerthem Fleiße geliefert[1]); allein im Allgemeinen verlief sich Sinn und Technik sehr bald in geistlosen Naturalismus und flüchtigen Mechanismus, bis zuletzt der Bequemlichkeit Nichts mehr übrig blieb, als Stramin und Kreuzchenstich. Erst in neuester Zeit haben Männer wie Pugin in England, P. Martin in Frankreich, Boisserée und in unseren Tagen vor Allen Can. Bock in Deutschland sich wieder eingehend um die Hebung dieses für die Kirche so bedeutsamen Zweiges der Kunst angenommen, und was unter solcher Anregung von Klöstern und Instituten, kirchlichen Vereinen und Fabriken bereits geschaffen worden, ist groß und würdig der besten Zeiten der Kunst[2]).

5. Die Form der hl. Gewänder war im alten Bunde genau vorgeschrieben, und der Gebrauch derselben außer dem hl. Dienste untersagt[3]). Ebenso waren wohl schon in der apostolischen Zeit für den Gottesdienst jene Kleider besonders ausgeschieden, die außer demselben nicht getragen werden durften[4]). Weder im Oriente noch im Occidente waren aber die liturgischen Gewänder von der damals auch im gewöhnlichen Leben gebräuchlichen und dem patriarchalischen Gewande noch näherstehenden Kleidung hinsichtlich der Form geradezu verschieden, wie das schon die Gleichheit der Namen andeutet. Anderseits geht aus allen bisherigen Untersuchungen ein Doppeltes hervor, nämlich erstens, daß nicht jedes Gewand und nicht in jeder

---

1) Es möge erinnert sein an die reichen Stickereien im Kloster zu Neuburg a. d. Donau. Vergl. hierüber „Kirchenschmuck" 1857. Heft 9. S. 43 ff.

2) Wir würden fürchten, ungerecht zu werden, wollten wir Namen Einzelner nennen; es möge daher nur auf die Berichte über diese Leistungen der Neuzeit im „Kirchenschmucke" von Schwarz und Laib, fortgesetzt von Dengler, verwiesen sein, welche Zeitschrift selbst an dem Verdienste der Wiederbelebung kirchlichen Sinnes und Wirkens auf dem Gebiete der Kunst den höchsten Antheil trägt. Zu empfehlen ist Martin Knoblauch „Das Nothwendigste über die kirchliche Paramentenstickerei". Kempten, Kösel 1895.

3) Cf. Exod. 28 et 39. Ezech. 42, 14; 44, 19.

4) „Nisi in ecclesia." Constit. Stephani Papae (254—257). Lib. Pontif. tom. I. pag. 154. — Ueber den Ursprung der kirchlichen, liturgischen Gewänder siehe Bock a. a. O., Bd. I. S. 421 ff., „Kirchenschmuck" 1858. Heft 12. S. 83 ff. und 1862. Heft 2. S. 24 ff. und ausführlicher auch für die einzelnen Kleider J. Hefele, „Beitr. zur Kirchengesch., Archäol. und Liturg.", Tübingen 1864, Bd. II. S. 150—244. Da jedoch diese, sowie die grösseren französischen und englischen Werke nicht in Vieler Hände sein werden, verweisen wir zu eingehenderem Unterrichte auf Prof. Krieg's Abhandlung „Kleidung" (liturgische) in „Realencyklopädie der christl. Alterthümer", Bd. II. S. 175—215; Kraus „Gesch. der christl. Kunst", Bd. I. S. 529—537 u. 564 ff. und Bd. II. S. 258—261 u. 490—500; sehr gut zusammenfassend P. Beda Kleinschmidt O. S. Fr. „Die priesterlichen Gewänder" in der Linzer „Theol. prakt. Quartalschrift" 1897. Heft 3. bis 1899 Heft 4.; ebenso P. J. Brade, „Entwicklungsgeschichte der liturg. Gewänder im Abendlande" (nach den Aufsätzen in den „Stimmen aus Maria Laach") Freiburg, Herder 1898.

mit dem Verfalle der Zucht auch wechselnden Form für die Liturgie angewendet wurde, sondern daß bestimmte Kleider je nach den hl. Functionen, und in ihrer würdigsten Form gewählt wurden, und zweitens, daß diese Kleider nur zum gottesdienstlichen Gebrauche dienten und hiefür auch mit besonderem Reichthume ausgestattet waren. Im 6. bis 8. Jahrh. waren bereits die liturgischen Kleider in ihren Formen nach dem Unterschiede der einzelnen Ordines festgestellt. Obwohl die Kirche von da an jede Willkür auch nach dieser Seite ausschließen mußte, so ergaben sich doch im Einzelnen, und hie und da, mancherlei Veränderungen von unwesentlicher Bedeutung. Im Allgemeinen bewahrte man die älteren Formen bis in's 16., ja bis in's 17. Jahrh. Erst von da an verlor sich diese Ehrfurcht vor dem Ueberlieferten, und das lebendige Verständniß für die liturgische Bestimmung und Symbolik der kirchlichen Paramente vielfach; die Vorstände der Kirchen überließen ihre Herstellung und Anschaffung dem herrschenden Industrialismus und dem Geschmacke des Einzelnen, und die oft wiederholten Vorschriften der Kirche vermochten für sich der Entartung nicht ausreichend entgegenzuwirken. So kam es, daß wie in Stoff und Farbe und Dessin, so auch in der Form die für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmten Gewänder an vielen Orten weder den Anforderungen der Liturgie noch weniger denen der Kunst entsprachen. Wir bemerken hier nur Zweierlei. Vor Allem unterscheiden sich unsere Paramente von den älteren durch eine auffallende Kleinheit, sowie durch einen Schnitt, welcher gar oft kaum mehr ahnen läßt, welches die ursprüngliche Form dieser oder jener kirchlichen Kleidung gewesen sei. Für's Zweite haben die kirchlichen Kleider den Charakter eines Gewandes durch die eigenthümliche Steifheit verloren, welche von untergelegtem geleimten Zeug oder gar Pappe und Fischbein herrührt. Man wird so lange an eine eigentliche Reform der kirchlichen Paramente nicht denken können, so lange nicht dieses Steifen der Stoffe, wohl nur ob der geringen Dauerhaftigkeit dieser selbst angewendet, ganz beseitiget, und dem Gewande wieder seine natürlich fließende, und darum auch faltenreiche und volle Form gegeben wird. Es versteht sich übrigens von selbst, daß die durch Willkür entstandenen Schäden nicht durch neue Willkür, wie sie in den Einzelversuchen einer solchen Reform fast immer sich einschleicht, geheilt werden können. Eine allgemeine Rückkehr zu würdigeren Formen kann nicht herbeigeführt werden durch beliebige Nachahmung älterer Muster aus verschiedenen Perioden, sondern nur durch die Wiederbefolgung von kirchlichen Bestimmungen, die allgemeine Geltung haben, durch Beachtung des diesen am nächsten kommenden Usus in den ersten Kirchen Roms, oder durch erneuerte und genauere Vorschriften der Kirche selbst.

6. Wir werden nun im folgenden Paragraph einige Bemerkungen anfügen, welche bei Herstellung und Ausschmückung einzelner am öftesten vorkommenden kirchlichen Paramente berücksichtiget werden sollten [1]).

---

1) Von den Paramenten, welche ausschließlich dem Bischofe zustehen, nehmen wir hier Umgang.

§ 78.

Fortsetzung. Einzelne Paramente.

1. Die Bedeutung der Casula oder Planeta ist am schönsten in den Worten der Ordination ausgesprochen: „Empfange das priesterliche Gewand, durch welches die Liebe verstanden wird; denn mächtig ist Gott, daß er dir vermehre die Liebe und das vollkommene Werk“ [1]). Nach dieser seiner Bedeutung soll das Meßgewand gemäß den zu allen Zeiten wiederholten kirchlichen Bestimmungen groß und weit genug sein, daß es der Liebe gleich alles bedecke, und weil die Liebe das Höchste, auch von kostbarem Stoffe gefertiget werden. Noch der hl. Karl Borromäus gibt daher folgende Vorschriften: „Die Casula soll $4^1/_2$ Fuß (1,30 m) oder etwas darüber breit sein, so daß man sie, wenn sie über die Schultern gezogen ist, wenigstens noch eine Spanne unter beiden Schultern zusammenfassen könne. Sie sei ebenso lang oder noch etwas länger, nämlich so, daß sie fast bis an die Knöcheln reiche; auf der vorderen und hinteren Seite soll bis unten sich ein wenigstens 6 Zoll (15 Cm) breiter Streifen hinabziehen, oben aber ein Querstreifen angebracht sein, so daß von vorne und hinten ein Kreuz gestaltet werde“ [2]). Gavantus, der diese Maaße dem ambrosianischen Ritus zueignet [3]), verlangt für die Casel nach römischem Usus („more romano“) eine Breite von ungefähr 88 Cm, und eine Länge von 1,30 m; der Streifen, der entweder aufgenäht, oder auf der Casel selbst abgegrenzt zu werden pflegt, so daß er das Bild der Säule am Rücken, und vor der Brust das des Kreuzes darstellet, soll wenigstens 15 Cm breit sein. Auch sollen nach ihm Bänder zur Befestigung der Casel angebracht werden [4]). Das Cäremoniale der Bischöfe setzt ebenfalls den grösseren Umfang der Casel voraus [5]). Wie ihr Name sagt, war die Casula oder Planeta ursprünglich [6]) ein den Priester vollständig einschließendes und

---

1) Pontif. Rom. De Ordinat. Presbyteri. — Ausführliche symbolische Erklärungen der sämmtlichen Paramente siehe vorzüglich in Durand. Ration. lib. III. cap. 1—17. und bei Janocentii III. De Myst. Altar. I. cap. 34—46.

2) Instr. supell. lib. II. pag. 627. -- Vergl. Taf. XVIII. 1. dieses Buches, wo nach diesen Maaßen die Form einer Casel ersichtlich wäre.

3) Wie uns scheint, mit Unrecht, da der hl. Karl Borromäus hier nicht, wie er das sonst sorgfältig beachtet, zwischen ambrosianisch und römisch unterscheidet.

4) Thesaur. Ss. Rit. P. II. tit. 1. De mensuris etc.

5) Caerem. Episc. lib. II. cap. 8. nr. 19: „Episcopus a ministris induitur planeta, quae hinc inde super brachia aptatur et revolvitur diligenter, ne illum impediat.“ Diese Worte wurden auch bei der neuesten Revision des Cäremoniale belassen.

6) Ueber die Geschichte der Casel siehe das gründlich gearbeitete Buch P. Augustin Krazer's „de apostolicis nec non antiquis ecclesiae occidentalis liturgiis etc.“ Aug. Vindel. 1786. pag. 144 sq. Dann Bock an verschied. Orten seines Werkes; besonders Hefele a. a. O. Seite 195—202; und im „Kirchenschmuck“ außer andern Artikeln z. B. die kurze Geschichte der

rings umwallendes Kleid, ohne an den Seiten ausgeschnitten zu sein, und mußte darum dem Priester vorne über die Arme gelegt und bei der Elevation erhoben werden. Da in der Quadragesima auch der Diakon und Subdiakon bei der hl. Messe Caseln trugen, so wurden diese behufs ungehinderter Dienstleistung an der vorderen Seite aufgewickelt oder aufgezogen, woher noch heute die an bestimmten Tagen vorgeschriebenen „planetae plicatae“. Im 12. Jahrh. aber, und hie und da schon früher, wurden zur grösseren Bequemlichkeit die Caseln an den beiden Seiten geöffnet, und endeten nach vorne und hinten in eine Spitze, nämlich in jene Form, welche die während des Gottesdienstes über die Arme gelegte Casula bildete. Diese Form wurde von nun an die allgemein gebräuchliche, bis endlich in neuerer Zeit das System der Sparsamkeit an deren Stelle die unschöne und nichts bedeutende bretterſteife und zugeschnittene Form setzte. Was die Verzierung durch das Kreuz betrifft, so wurde im Mittelalter dasselbe meist nur auf der Rückseite angebracht, jedoch auch öfter zugleich auf der vorderen [1]), bald mit schief aufsteigenden, bald mit rechtwinkelig sich anschließenden Querbalken [2]). Es war aber dieses Kreuz oft in den kostbarsten Nadelmalereien geschmückt, wie wir deren noch heute bewundern, meist mit dem Bilde Jesu Christi des Gekreuzigten selbst und seiner heiligsten Mutter, in den vier Medaillons des Kreuzes mit den heiligen vier Evangelisten oder auch mit anderen biblischen und auf das Opfer bezüglichen Darstellungen. Wie stehen gegen diese fremd ab die in neuerer Zeit daselbst angebrachten Guirlanden von Früchten und Blumen, oder an den schwarzen Meßgewändern die Weiden, Aschenkrüge, Todtenkränze und ähnliche Zierden! [3]). Die Einfassung sowohl des Kreuzes als der ganzen Casula war im Mittelalter durch breite echte Goldgalons oder durch Stickerei gebildet, an deren Stelle in neuerer Zeit die modernsten echten und unechten Borten traten. Bereits haben in vielen Diöcesen mancherlei Versuche, zu einer würdigeren Form des Meßkleides zurückzukehren, sich geltend gemacht, und möchte wohl der hl. Stuhl seinerzeit selbst veranlaßt sein, über eine allgemein einzuführende, der Tradition entsprechende Form der Casel sich zu äußern. Es ist anzunehmen, daß hiebei an die vom hl. Karl Borromäus oder von Gavantus gegebenen Maaßbestimmungen angeknüpft werde, wie Solches auch bereits durch die Provinzialsynode von Prag (1860) geschehen ist. Bis dahin möchte es am gerathensten sein, die grösseren Caseln römischer Hauptkirchen hinsichtlich des

---

Meßcasel Jahrg. 1864. Heft 3. Seite 1—5. und die oben Seite 358. Anmerk. 4. bezeichneten Schriften.

1) Wie aus Thomas von Kempis Bd. IV. Cap. 5. hervorgeht, und Binterim in seinen Denkwürdigkeiten u. s. w. Bd. IV. Theil 1. nachweist.

2) Schön stimmt das Kreuz zur Bedeutung der Casula, und zu dem Gebete, welches der Priester bei dem Anziehen derselben spricht: „Domine, qui dixisti, jugum meum suave etc.“

3) „In paramentis nigris nullae imagines mortuorum vel cruces albae poni possunt.“ Caerem. Episc. lib. II. cap. 11. nr. 1.

Schnittes zum Muster zu nehmen, das stylistische Dessin und die Zeichnungen für Stickereien aber von den älteren romanischen und gothischen Meßkleidern zu entlehnen [1]).

2. „Des Pluviale bedient sich der Priester bei Processionen, und Segnungen, die am Altare geschehen; ebenso bei dem Officium der feierlichen Laudes und Vespern. Dasselbe gebraucht auch der Assistens des Celebranten in der Pontificalmesse. Ebenso wird es angewendet, wenn der Celebrans nach der Todtenmesse am Ende die Absolutio vornimmt" [2]). Aus dem Gebrauche dieses Gewandes im Freien, und bei den in genannten Functionen vorkommenden Incensationen erklären sich die Namen desselben: Pluviale, Rauchmantel, Vespermantel, Chorkappe u. dergl. Auch die Form ist hiedurch bedingt. „Das Pluviale reicht bis zu den Knöcheln, ist ungefähr 1,40 m lang und darnach entsprechend zu einem Halbkreise weitgeformt; vorne hat es auf beiden Seiten von oben bis unten eine goldgestickte Verbrämung, rückwärts die Capuze in gleicher Stickarbeit wie vorne verziert; um die Capuze sollen nach römischem Ritus breitere, an den Säumen des Pluviale kürzere Fransen sein; es soll vorne mit einer Schließe zusammengehalten werden, daran zwei oder drei Häckchen sich befinden; an der Capuze herabhängende Quasten sind wenigstens bei dem Säcularklerus zu Rom nicht mehr im Gebrauche" [3]). So war auch vom Anfange an die Capa beschaffen, die zunächst als Mantel zum Schutze gegen die Ungunst des Wetters, daher auch mit einer Bedeckung des Kopfes (Capuze, cucullа) versehen, sowie auch im Chordienste getragen wurde [4]), und zwar von allen Rangordnungen des Klerus. Als auszeichnendes Prachtgewand von Seide, mit Gold durchwebt oder gestickt und mit Franzen geziert, erscheint es erst seit dem 11. Jahrh. Von nun an aber wurde es auch von der Kunst in jeder Weise auf das reichste ausgestattet, und bot besondes für die figurale Stickerei

1) Einige solcher Muster siehe auf Taf. XVIII und XIX. Im „Kirchenschmucke" sind zahlreiche Muster romanischen und gothischen Styles zu finden, z. B. 1857. Heft 2 (goth.), Heft 4 und 8 (rom.); 1858. Heft 1 und 12 (rom.), Heft 5 und 7 (goth.); 1859. Heft 7 (goth.); 1862. Heft 6 und 7 und 12 (goth.); 1864. Heft 2 (rom.); 1865. Heft 4 (rom.); 1866. Heft 2 (goth.) u. s. w. Neue Folge 1873. Heft 1. Taf. 3., Heft 2 Taf. 9.; 1874. Heft 4. Taf. 25.; 1878. Heft 9. Taf. 50.; 1879. Heft 10. Taf. 56. (goth.); 1880. Heft 12. Taf. 68. 69. 70. (goth.); Heft 15. Taf. 89. 90. (goth.), Taf. 92—96. (rom.); Heft 18. Taf. 111—114. (goth.); Heft 20. Taf. 127. 128. (goth.); Heft 21. Taf. 131. (goth.); Heft 22. Taf. 139. 140. 141. (rom.); Heft 23. Taf. 144. (spätgoth.); Heft 24. (Ergänzung zu Taf. 139—141.). Dazu an betr. Stelle die historischen und technischen Bemerkungen.

2) Missal. Rom. Rubr. Gen. tit. XIX. nr. 3.

3) Gavant. l. c. de mensur. etc. Cf. Instr. supell. l. c. pag. 628, woselbst für Stab und Capuze heilige Bilder in Gold eingestickt oder gewirkt verlangt werden. — Conc. Prag. 1860. tit. V. cap. 7. De vasis, paramentis etc.

4) Die erste capa, von welcher mehr bekannt, ist der Mantel des hl. Martin von Tours (400). Die Wächter dieses Palladiums hießen capellani. Vergl. Hefele a. a. O. Bd. II. S. 210.

auf seinen Stäben, sowie auf der Capuze, ja auf seiner ganzen Oberfläche die günstigste Gelegenheit[1]). Bei älteren Pluvialien ist der aus der Capuze sich gestaltende Schild die eigenlich sogenannnte Capa, noch kleiner und nicht unter dem Stabe, sondern nächst dem Halse selbst angebracht; später nimmt er an Ausdehnung immer mehr zu. Auch die Agraffen wuchsen im Laufe der Zeit immer mehr, und wurden oft sehr kostbar und sinnig geschmückt[2]). In unserer Zeit sehe man besonders darauf, daß bei Herstellung dieses Kleides alle Steifheit vermieden, und der oft höchst unförmliche Schild auf ein bescheidenes Maaß reducirt werde[3]).

3. Die Dalmatica des Diakons und die Tunicella des Subdiakons sind nach den Worten des Ordinationsritus Feier- und Freudengewande[4]), und weisen durch ihre Form und ihren Schmuck auf den Dienst bei dem unblutigen Kreuzesopfer. Die Dalmatik, zuerst in Dalmatien im Gebrauche, wurde durch den hl. Papst Sylvester den römischen Diakonen als auszeichnende Kleidung gegeben, die jedoch die Päpste ebenfalls selbst trugen, und mit ihrer Vergünstigung seit dem 6. Jahrh. auch Bischöfe und die Diakonen anderer Kirchen außer Rom. Sie war ein langes bis über die Kniee reichendes Gewand, und mit weiten Aermeln, welche ausgespannt die Kreuzesform bildeten. Die Farbe war weiß, seltener roth, aber vorne und rückwärts befanden sich je zwei dunkle, auch purpurne Streifen, die vom Halse bis zum Saume hinabliefen[5]); die Streifen der linken Seite waren mit je 15 Trobbeln besetzt. Auch die Aermel hatten solche Purpurstreifen. Die Tunicella, auch als dalmatica minor oder linea früher bezeichnet, war ständig seit dem 8. Jahrh. Gewand des Subdiakons, der Dalmatica in Allem ähnlich, nur einfacher und kleiner und mit engeren Aermeln. Seit dem 13. Jahrh. scheinen die beiden Gewänder in Stoff und Farbe gleich der Casula gefertiget worden zu sein. Der hl. Karl Borromäus[6]) bezeichnet in seinen Bestimmungen noch ganz die ältere Form: die Dalmatica solle die Kreuzesform haben, weite, bis an die Hand reichende Aermel, solle wenigstens noch einen halben Schuh unter die Kniee reichen, mit Purpurstreifen rückwärts und vor-

---

1) Beschreibungen älterer Pluvialien siehe bei Bock Bd. I. S. 212 u. 223 und öfter. Bei Hefele a. a. O. Seite 240 ff. (Kirchengewänder aus dem 11. Jahrh.).

2) Abbild. z. B. in Bock's „hl. Köln" Taf. VIII. Fig. 32., Taf. XIX. Fig. 71., bei Heideloff, Ornamentik des Mittelalters, Heft 9. Bl. 3. u. a. m.

3) Muster zu Stickereien am Pluviale siehe im „Kirchenschmuck" 1857. Heft 5; 1858. Heft 8. Beil. 1; 1859. Heft 5. Beil. 2; 1860. Heft 7. Beil. 2, Heft 8. Beil. 1; 1861. Heft 5. Beil. 2; 1865. Heft 2. Beil. 3 und 6; 1867. Heft 2. Beil. 1 und 2. Neue Folge 1873. Heft 1. Taf. 1; 1874. Heft 5. Taf. 35; 1878. Heft 9. Taf. 53; 1879. Heft 10. Taf. 56 u. s. f.

4) „Tunica jucunditatis et indumento laetitiae induat te Dominus"; — „Induat te Dominus indumento salutis et vestimento laetitiae et Dalmatica justitiae circumdet te semper."

5) Diese Streifen wurden späterhin reich mit Gold oder auch mit farbiger Seide gestickt.

6) Instr. supell. l. c. pag. 627.

wärts und goldnen Fimbrien verziert sein; die Tunicella solle etwas enger und kürzer sein, engere Aermel haben, sonst aber wie die Dalmatik mit den Purpurstreifen und Fimbrien geschmückt werden; das Futter sei von gleichfarbiger Seide mit dem Stoffe des Gewandes. Gavantus gibt die Maaße so: die Länge sei 1,16 m, die Weite an den Schultern 50 Cm, die gesammte Weite an den Enden ungefähr 2,20 m. Die Aermel sollen nicht aufgeschnitten sein, sondern weit und bis an die Hände reichend [1]). Was ist aus diesen schönen Gewändern jetzt in so manchen Kirchen geworden! [2])

4. Die **Stola** ist das Symbol der hervorragenden Diensteleistung in der Kirche, dann des Joches Christ, welches süß und sanft und auszeichnend zugleich [3]), ist das Unterpfand jener Glorie, welche statt des verlorenen Gewandes uns im Himmel wiederum bekleiden wird [4]). Bis zum 8. und 9. Jahrh. hieß die Stola Orarium [5]), und war anfänglich ein schmaler, langer Streifen von Linnen, über die linke Schulter gelegt und frei herabwallend, so daß der rechte Arm völlig ungehindert blieb; sie war zunächst das Abzeichen der an dem heiligen Tische Dienenden, der Diakonen, und gebraucht zum Abtrocknen des Gesichtes und der Hände bei ihren vielumfassenden Functionen. Man trug sie über der Dalmatica, später unter derselben, und an der rechten Hüfte befestiget. Schon im 7. Jahrh. war ihr nur mehr der symbolische Charakter geblieben, und wurde sie darum allmählig von kostbarerem Stoffe gefertiget, und mit Seide und Gold, mit Fransen und metallenen Zierglöckchen an den Enden geschmückt. Dieß konnte um so mehr geschehen, da sie schon viel früher auch in die priesterlichen Gewänder eingereiht worden. Denn das Priesterthum schloß wie die Weihe, so den Dienst des Diakons, das Joch des Herrn, dem zu dienen herrschen ist, in höherem Grade in sich. Daher trug der Priester die Stola stets auf beiden Schultern, und vor der Brust gekreuzt. Was für den Diakon das Orarium,

---

1) Das Caerem. Ep. lib. I. cap. 10. nr. 1. sagt von der Tunicella: „Ejusdem forma est, cujus dalmatica Diaconi, nisi quod strictiores, longioresque aliquantulum manicas habeat."

2) **Muster** für stylgemäße Verzierungen und bessere Form siehe im „Kirchenschmuck" Jahrg. 1858. Heft 5. Beil 1, Heft 7. 8 und 9; 1859. Heft 12. Beil. 2; 1860. Heft 5. Beil. 1; 1867. Heft 1 und 2. Beil. 2. u. s. f.

3) Pontif. Rom. in Ordin. Diac. et Presbyt.

4) „Redde mihi, Domine, **stolam immortalitatis** etc." Missale Rom. Praepar. ad. Miss.

5) Die richtigere Ableitung scheint von **os**, **Mund**, **Gesicht** zu sein (nicht von orare, oder von ora, der Saum, oder aus dem Griechischen). Ueber die profanen oraria der Alten reden S. Hieronymus, Ambrosius, Gregor; als kirchliches Gewandstück wird das orarium wohl zuerst im Can. 22. 23. des Concils von Loadicea erwähnt. Ueber die Entstehung des Namens Stola statt Orarium gibt es nur Vermuthungen. Vergl. über die Geschichte der Stola und des Manipels Näheres bei Krazer a. a. O. S. 291—308, und bei Hefele, „Beiträge", Bd. II. S. 180—194.

war für den Subdiakon der Manipel (mappula, manipulus, sindon, sudarium, fanon), ein Hand- und Schweißtuch in Form eines langen Linnenstreifens, doch nur in der Hand gehalten oder über den linken Vorderarm gelegt, und zugleich Symbol der Frucht guter Werke, der Garben, welche mit Schweiß und Mühen gewonnen und gesammelt werden müssen[1]). Wie die Stola in die Gewandung des Priesters, so ging der Manipel auch in die des Diakons und des Priesters über, und wurde in gleicher Weise künstlerisch verziert. Manipel und Stola waren übrigens länger und schmäler als bei uns; darum im 13. Jahrh. die Vorschrift: der Manipel habe in der Länge unter dem Arme zwei Fuß (58 Cm), die Stola hänge wenigstens bis zum Besatze der Albe, oder auch bis zu deren Ende[2]). Diese Bestimmung wird wörtlich gleichlautend bis in die neuere Zeit herein immer wiederholt[3]). Der heilige Karl Borromäus schreibt vor: die Stola sei 9 Fuß (2,60 m) lang, daß sie unter die Kniee hinabreiche, 4 Zoll (10 Cm) breit, unten nur ein wenig und bloß allmählig breiter werdend, und in der Mitte und an den Enden mit einem gleicharmigen Kreuze, unten aber mit Fransen, die etwas über zwei Zoll lang sind, versehen. Das Futter sei von gleichfarbiger Seide; Seidenbänder zum Festknüpfen habe nur die Stola des Bischofs und Diakons, an der des Priesters sollen sie nicht angebracht werden[4]). Auch Gavantus stimmt hiemit fast ganz zusammen: die Stola richte sich in Stoff und Farbe nach der Casula, sie sei ungefähr 9 Fuß (2,60 m) lang, so daß sie bis unter die Kniee reiche, breit 4 und einen halben Zoll (12 Cm), die Fransen seien etwas über 2 Zoll (5 Cm) lang. Ganz unförmlich sind nicht selten in neuerer Zeit gerade die Stolen und Manipeln geworden, bald kindisch schmal und kurz, bald übermässig und unbequem breit, bald ohne alle Erweiterung gegen unten zu, bald in eine mächtig breite, geradlinig und rund zugeschnittene Schaufel endend. Man sehe auch hier auf eine würdigere, den gegebenen Maaßen sich annähernde Form![5])

5. **Der Amictus** (amictus), oder das Humerale (humerale, superhumerale), dieses Symbol der Bezähmung der Rede, der Helm des Heiles[6]), ist erst seit dem

---

1) Cf. Pontif. Rom. in Ordine Subd. — Missale Rom. in Praep. ad Missam: „Merear, Domine, portare, manipulum fletus et doloris."

2) Stat. Synod. Joan. Episc. Leodiens. a. 1287. Hartzh. l. c. tom. III. pag. 690.

3) So zu Cambrai a. 1300. Hartzh. tom. IV. pag. 71. u. ebendas. a. 1350. Hartzh. tom. VI. pag. 698.

4) Instr. supell. l. c. pag. 626.

5) Muster zu Stickereien für Stolen siehe im „Kirchenschmuck" 1857. Heft 3 (rom.); 1858. Heft 1 (goth.); 1859. Heft 3. Beil. 2; 1861. Heft 3. Beil. 1, Heft 4. Beil. 2 (goth.); 1864. Heft 3. Beil. 1 u. 6 (rom.); 1866. Heft 2. Beil. 5. u. A. Neue Folge 1877. Heft 7. Taf. 39; 1878. Heft 9. Taf. 53 (rom.); Heft 16. Taf. 102 (goth.). Vergl. auch in diesem Buche Taf. XVIII. 2. 3.

6) Pont. Rom. in Ordine Subdiac. — Miss. Rom. l. c.

8. Jahrh. gebräuchlich, während früher der Hals unbedeckt blieb, wie die alten Abbildungen zeigen. Von nun an deckte der Amictus Kopf, Hals und Schultern[1]). Der Amictus sei aus feinem, auch kostbarerem Linnen[2]); er kann an den Rändern mässig verziert sein, und soll in der Mitte ein mit Leinfaden eingenähtes Kreuz haben[3]), jedoch nicht am Rande, um allem Ekel beim Küssen vorzubeugen[4]). Seine Länge ist ungefähr 88 Cm, die Breite aber 66 Cm. Die Albe (tunica, linea alba, talaris linea), hatte die Kirche schon in den ältesten Zeiten aus dem profanen in den liturgischen Gebrauch herübergenommen und ausschließlich hiefür bestimmt, da ja den Dienern des Altars Nichts nothwendiger, als die Reinheit des Herzens, die durch dieses Gewand angedeutet wird[5]). Sie sei von weißem, feinen Linnen, 1,75 m lang, 7 m und darüber weit. Diese von Gavantus angeführten Maaße hat auch der hl. Karl Borromäus, und betont, daß die Albe ringsum reich solle gefaltet werden können[6]). Wegen dieser Länge und Weite der Albe bedurfte man eines Cingulums, das aber gleichfalls in der Liturgie seine symbolische Bedeutung, nämlich der Befestigung in der Reinigkeit erhielt[7]). Es soll von Linnen[8]), ungefähr 3 m lang und mit Quasten versehen sein. Früher wurde sowohl der Amictus, als Albe und Cingulum öfter aus Seide gefertiget, mit Gold und Silber reich ge-

1) Als man aufhörte, das Haupt mit dem Amictus bedeckt an den Altar zu gehen, bediente man sich hiebei des Birets (biretum). (Missale Rom. Rit. celebr. Miss. tit. II. nr. 2. — Caerem. Ep. et. Rit. Rom.) Es war anfänglich eine weiche und etwas grosse, runde Mütze von gleichem Stoffe (birrum oder birum schon in der späteren röm. Zeit genannt) wie das gewöhnliche klerikale Kleid. Die sog. Hörner bildeten sich mit dem öfteren Abnehmen, und sind sodann durch steife Unterlagen zur bleibenden Form geworden. In Italien sind drei solche Hörner oder Spitzen gewöhnlich, und sollten auch, gegenüber den Bireten mit vier Spitzen, bei liturgischen Functionen nur dreikantige gebraucht werden (S. C. R. 7. Dec. 1844. in u. Venusin.); in Deutschland, Frankreich und Spanien sind jedoch seit unfürdenklicher Zeit nur Birete mit vier Spitzen in Kreuzesform gebräuchlich. (Vergl. auch „Kirchenschmuck" Jahrg. 1858. Heft 11. S. 75. und 1864. Heft 3. S. 16.)

2) Siehe oben S. 349. Anmerk. 3.

3) Missale Rom. de Praep. Sacerd.

4) Instr supell. l. c. pag. 626.

5) „Dealba me, Domine, et munda cor meum etc." Missale Rom. de Praepar. ad Missam.

6) Wir halten dafür, daß eine solche Weite der Albe eben nur bei den feinsten Linnengeweben praktisch sei.

7) „Praecinge me, Domine, cingulo puritatis etc." Miss. Rom. l. c.

8) „An sacerdos in sacrificio Missae uti possit cingulo serico?" S. C. R. 22. Jan. 1701. in u. Congr. Mont. Coron. resp.: „Congruentius uti cingulo lineo." — „An cingulum possit esse coloris paramentorum, an necessario debeat esse album?" S. C. R. 8. Jun. 1709. in u. Brach. resp.: „Posse uti cingulo coloris paramentorum." — „Utrum cingula ex lana adhiberi licite valeant in celebratione sacrosancti Missae sacrificii?" Resp. 23. Dec. 1862. in u. Ord. Carthus: „Nihil obstare."

schmückt [1]). Die Kirche zieht hier mit Recht und mit tiefem Sinn das einfache Linnen vor; auch die Verzierung an den Enden sollte mässig sein [2]). Am besten erscheint es, Saum und Aermel zu einer etwas schmäleren, aber künstlerisch durchbrochenen Spitze in der Leinwand selbst auszunähen [3]), oder mit ungebleichtem, wenigstens nicht schreiend farbigem Garn eine Zeichnung in den Stoff zu sticken, was jedoch nicht ausschließt, daß Festalben auch mit kostbaren Säumen in Seide und Gold geschmückt werden können. Auch für die Kunst bieten gerade diese drei Gattungen der Saumverzierung die edelste und mannigfaltigste Uebung. Was die Spitzen insbesondere betrifft, so stehen ihren älteren Vorbildern, den kunstvollen Nadelarbeiten des 15. und 16. Jahrh. [4]), am nächsten die ächten und kräftigen Brabanter Spitzen, dann die noch hie und da vorkommenden und nach den schönsten älteren Mustern an dem Handwebstuhle dichtgewebten Spitzen. Die Filetspitzen haben nur dann eine Bedeutung für die kirchliche Kunst, wenn das Filet nach Weise der Alten in der Hand gestrickt wird, und zwar in engem, am besten in schieflaufendem Netze, von ziemlich kräftigem Linnenfaden, der zugleich ein Einnähen reicher Dessins in den verschiedensten älteren Spitzenstichharten verträgt. Auch die Technik des Häkelns läßt für eine kundige Hand die theilweise Imitation besserer älterer Muster zu und schaffet in Linnen eine ebenso kräftige als dauerhafte Spitzenverzierung. Die geklöppelten Spitzen sind jetzt fast durchweg nur nach entarteten Mustern und in flüchtiger Weise ausgeführt, und bedürfen, um den Anforderungen der kirchlichen Kunst zu entsprechen, einer ganz anderen Behandlung. Völlig verwerflich aber sind die gewöhnlichen Spitzen von Baumwollentüll, sie seien nun in der Hand ausgenäht oder auf dem Webstuhle gefertiget; gerade diese für den kirchlichen Gebrauch unwürdigen Producte einer nur auf Schein und Billigkeit aus-

1) Bischof Ellenhart von Freising († 1078) schenkte St. Andreas auf dem Domberge eine reich mit bibl. und symbolischen Figuren durch den Nadelmaler (acupictor) gestickte feine Linnenalbe. (Meichelbeck, Hist. Frising. I. pag. 257. Vergl. Sighart: „Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiöcese München-Freising".) — Alben mit gestickten Säumen kommen schon im 9. Jahrh. vor. Oefter wurden auch ein oder zwei Purpur- oder Goldstoff-, oder farbig gestickte Seiden-Streifen nur aufgenäht, um sie beim Waschen abnehmen zu können. Ebenfalls schon sehr frühe und langdauernde Sitte (vom 12. bis 17. Jahrh.) war es, statt des ganzen Saumes nur Zierstücke (Paruren), etwa einen Fuß lang, aufzunähen, und zwar vorne eines, und eines rückwärts, dann an den Aermeln und an dem Humerale, also fünf (daher auch plagae oder plagulae genannt, als Symbol der fünf Wunden des Herrn).

2) Gavantus (l. c.) meint: „Nimius enim labor in his ornandis vanitatem sapit et levitatem."

3) „In summa veste et in extremis manicis dumtaxat sit acu paululum ac tenuiter elaboratum." Gav. ibid.

4) Ueber die Spitzen siehe „Organ für christl. Kunst" 1865. Nr. 3. S. 27 ff. vorzüglich aber History of Lace by Mrs. Bury Palliser. London 1869. Sampson. Französ. bei Firmin Didot in Paris; sowie Frauberger, „Handbuch der Spitzenkunde", Leipzig, Seemann 1894.

gehenden modernen Industrie oder der tändelnden, weiblichen Bequemlichkeit machen sich am meisten breit, als wollten sie selbst das Gewand verdrängen. Vielfach hängt das jedoch mit der verkehrten Wahl des Stoffes für das Gewand zusammen. Man denke an die sogenannten Schleieralben; für diese baumwollenen Scheinimitationen der älteren und kostbaren feinen Linnengewebe passen selbstverständlich auch keine kräftigen und soliden Säume, sondern eben nur jene coquetten Tüllspitzen[1]). Zum Glück fängt dieses Modewesen allmählig an, als das erkannt zu werden, was es ist, und dem Besseren Platz zu machen[2]).

6. In den ältesten Zeiten scheint die Albe für den gesammten Klerus das Gewand gewesen zu sein, welches über den gewöhnlichen Kleidern bei dem Gottesdienste getragen werden mußte. Da diese in Rücksicht auf die längere Dauer desselben vielfach mit Pelz gefüttert waren (pelliceae)[3]), so erhielt hievon das darüber anzulegende weiße Gewand den Namen Superpelliceum[4]). Es reichte bis an die Knöchel, und hatte weitere Aermel. Im 15. Jahrh. wurde es mehr verkürzt[5]), und von Italien aus verbreitete sich allmählig auch die Sitte, es mit engeren Aermeln zu tragen (Rochetum, camisia, romana, Chorrock). Dieses Rochet wurde jedoch immer als Prärogativ der höheren Geistlichkeit betrachtet. Auch die sog. Flügelchorröcke, die an den Seiten theilweise offen und statt der Aermel nur mit zwei die Arme deckenden breiteren Linnenstreifen versehen waren, kommen schon im

1) Ueber das Unterlegen von Spitzen mit rothem Stoffe S. C. R. 17. Aug. 1833 in u. Ord. S. Joan. de Deo: „An liceat, ubique terrarum in fimbriis et manicis Albarum, et aliarum vestium sub velo transparenti fundum rubrum mittere vel an sit privilegium peculiare Italiae, Hispaniae etc. Resp. Negative." (fehlt in der neuen Collectio).

2) Unter den mehrfachen Veröffentlichungen von Mustern für kirchliche Spitzen heben wir besonders hervor das „Stick- und Spitzenmusterbuch Hans Sibmachers" nach der Ausgabe von 1597. Wien, Gerold 1868. Muster für Stickereien auf Alben, Altartüchern u. s. f. siehe im älteren und neueren „Kirchenschmuck" sehr zahlreiche, so daß es zu weit wäre, sie einzeln aufzuführen; und nennen wir nur noch die „Musterblätter" von H. Ans. Bersteyl, Düsseldorf bei Schwann. Auch auf Taf. XX. dieses Buches sind solche zu finden, und ebenso Taf. XIX. Nr. 4. In neuester Zeit werden mit grossem Geschicke wieder die schöneren älteren Spitzen in der verschiedensten Technik reproducirt, so daß es nicht mehr schwierig ist, für die Kirche Würdiges zu beschaffen. Aber man behandle auch diese Spitzen, wie es sich geziemt. Feinere Spitzen sollten nie gewaschen werden.

3) So verordnete die Aachener Synode im Jahre 817, daß jedem Mönche zwei bis an die Knöchel reichende Pelzröcke (pelliceae) gegeben werden müßten. Siehe Hefele, Conc.-Gesch. Bd. IV. S. 24.

4) Auch Durandus erklärt: „Superpelliceum, eo quod antiquitus super tunicas pelliceas induebatur". Ration. lib. III. cap. 1. nr. 11. — Eine spätere Bezeichnung ist cotta.

5) Von dem Basler Concile angefangen kehrt nun auf verschiedenen Synoden die Bestimmung wieder: „Clerici habeant tunicas mundas, et superpellicea ultra medias tibias longa."

15. Jahrh. vor[1]). Noch im 16. Jahrh. waren die Superpellicien und Rochete meist ohne Spitzen, oder sie hatten nur sehr schmale Säumungen von kunstvoller Nadelarbeit, und ebensolche schmale Einsätze auf den Schultern. Erst seit dem 17. Jahrh. fing man an, dieselben mit Spitzenwerk so excessiv zu schmücken, daß es nun oft den Anschein hat, als ob das Gewand nur um der Spitze willen da sei, ja manchmal wirklich nur zum geringsten Theile mehr vorhanden ist. Man bedenke doch, daß die Spitze bloß als Ausmündung und passende Randverzierung eines ohnehin nicht sehr langen Kleides dienen soll, und nur Nebensache sei. Dagegen sehe man wieder mehr darauf, auch für Chorröcke und Superpellicien nur Linnen zu verwenden[2]), und sie in der Regel bis über die Kniee reichend herzustellen[3]); endlich bediene man sich bei Spendung der heil. Sacramente nur des Superpelliceums[4]). Für die Ministranten, welche nicht Kleriker sind, ist wohl die klerikale Kleidung, also Talar und Superpelliceum, bei dem Gottesdienste immerhin anwendbar; gleichwohl scheint es nicht ungeeignet, zum Unterschiede auch Talare von anderer Farbe, z. B. dunkelblauer, oder Superpellicien ohne Aermel, auch sogen. Flügelchorröcke gebrauchen zu lassen[5]).

7. Die **Altartücher** (mappae, tobalea, linteamina) gehören zur liturgischen Zurüstung des Altares, und sinnbilden die Tücher, mit denen der heiligste Leib des Herrn im Grabe verhüllt war. Sie müssen von Linnen sein und drei an der Zahl, davon die unteren zwei die ganze Fläche des Altares bedecken, während das obere und feinere auch noch auf beiden Seiten fast bis zur Erde reichen soll, wenn anders die beiden Seitenwände senkrecht gebaut sind[6]). Unter den Altartüchern, unmittelbar

1) Man benützte sie später vorzugsweise für Meßner und Ministranten.

2) Zwar hat die S. C. R. hierüber **für jetzt**, wie Gardellini in der Note zum Decr. Gen. vom 15. Mai 1819 bemerkt, noch nicht entscheiden zu sollen geglaubt, „quia hujusmodi vestes neque pertinent ad immediatum sacrificii et Altaris usum, neque supellectilibus sacerdotalibus ad sacrificandum stricte necessariis adnumerantur, sed haberi potius possunt ut choralia indumenta."

3) Gavantus bezeichnet die Maaße für das Superpelliceum also: Die Aermel sollen gefältelt bis zu den Fingerspitzen reichen, ungefähr 88 Cm lang, und 1,75 m im Umkreise weit sein; es reiche hinunter über die Kniee, sei unten ungefähr 5,84 m weit, um die Schultern beiläufig 3,50 m. — Es wird bemerkt, daß auch hier auf reiche, sorgsame Fältelung eines feinen Linnengewebes gerechnet ist.

4) Rit. Rom. De iis, quae in admin. Sacr. generaliter servanda sunt. — S. C. R. 17. Sept. 1822 in u. Ravannaten. cf. not. Gardellini. S. C. R. 22. Jan. 1895.

5) Vergl. übrigens hierüber mehr im „Kirchenschmuck" 1859. Heft 2. S. 29. und Heft 6. S. 107; 1862. Heft 2. S. 19; 1863. Heft 4. S. 119.

6) Cf. Miss. Rom. Rubr. Gen. tit. XX. De Praep. Altaris. — S. C. R. 15. Mai 1819. — Ornat. eccles. cap. 50. pag. 90. Sogenannte **Auflagen**, die statt eines der drei Altartücher zählen sollen, und nur einen Theil der Mensa bedecken, sind der kirchlichen Vorschrift nicht entsprechend.

auf dem consecrirten Altare, liegt das Chrismale, ein wachsgetränktes Linnen, welches einerseits nach der Consecration das Durchdringen des hl. Oeles verhindert und daher auch seinen Namen hat, anderseits auch fortan die Tücher vor der Feuchtigkeit des Altarsteines schützt[1]). Ueber die Tücher des Altares sollte zum Schutze außer der hl. Messe eine Decke (tela stragula, auch Vesperale) von rothem Leder, oder ein bläulichter oder grüner Teppich von Wolle, für die Feste auch von Seide, ausgebreitet sein[2]). — Wie die hl. Väter lehren, sind die Altartücher apostolischen Ursprungs, und wohl ebenso das Material und die Zahl derselben[3]). Schon frühe scheint hie und da ein gewisser Luxus eingeschlichen, und an Stelle des Linnen Seide gesetzt worden zu sein, was jedoch allezeit von der Kirche mit Hinweisung auf die Bedeutung des Linnens untersagt wurde[4]). Auch im Mittelalter verzierte man hie und da die Altartücher mit einigen gewirkten farbigen Streifen, dagegen öfter mit kunstvollen Stickereien in weißem Linnenfaden, mit gewebten oder gestickten Randeinfassungen[5]) oder mit farbigem Fransenwerk in bescheidener Weise. Das Corporale (palla corporalis, sindon), welches der Diakon bei dem hl. Opfer über den Altartüchern ausbreitete, war ursprünglich grösser als jetzt, da es zugleich zur Umhüllung und Bedeckung des heiligsten Brodes und des Kelches auf dem Altare bestimmt war[6]). Seit dem

---

1) Pontif. Rom. De Alt. consecr. — Ornat. eccles. cap. 45. pag. 81: De tela incerata, qua Altare cooperiendum est.

2) Ornat. eccles. cap. 50. pag. 95. — Gav. l. c. de mensur. etc. — Instr. supell. l. c. pag. 626. Auch von ungebleichtem Linnen, mit einfacher rother oder blauer Saumstickerei können solche Staubdecken hergestellt werden. Unwürdig aber ist es, zur hl. Messe diese Decke liegen zu lassen, und nur einen mittleren Ausschnitt derselben aufzurollen. In der Vesper muß es, wenn nicht ganz entfernt, so doch bei der Incensation zurückgeschlagen werden; daher auch sein Name. Caerem. Ep. l. II. 1. n. 13. — Muster solcher Vespertücher siehe im „Kirchenschmuck" 1860. Heft 12; 1861. Heft 9. 10. 11. mit den Beilagen.

3) Papst Pius I. (142—157) bestimmte, wie die Lection seines Festes (11. Jul.) erzählt, die Buſſe für jene Priester, durch deren Unvorsichtigkeit Etwas vom heiligsten Blute verschüttet würde, und redet hiebei von vier Linnentüchern (das Corporale mit eingerechnet).

4) Das Papstbuch erzählt vom hl. Papste Sylvester, er habe verordnet, daß das Opfer des Altares nicht auf einem seidenen oder gefärbten Tuche, sondern auf einem solchen dargebracht werden solle, das von ächtem der Erde entsproßten Linnen bereitet wäre, wie denn auch der Leib U. H. J. Christus in einem reinen Tuche von Linnen begraben worden sei. Daher sind auch mit den Altartüchern nicht jene kostbaren Tücher und Umhüllungen (vestes) des Altares zu verwechseln, von denen ebendasselbe so oft redet. Vergl. „Kirchenschmuck" 1857. Heft 7—9, oder „Studien über die Geschichte des Altares" S. 33 ff., und Andr. Schmid „Der christl. Altar" S. 113 ff.

5) Zeichnungen hiefür bietet sowohl der „Kirchenschmuck" als auch die „Neue Folge" desselben in reicher Auswahl. Siehe auch Taf. XIX. und XX. dieses Buches.

6) Daher noch jetzt das Pontif. Rom. De benedict. Corporal. in der zweiten Oration einen Zweck mit den Worten ausspricht: „Linteamen istud ad tegendum, involvendumque Corpus et Sanguinem D. N. J. C."

11. Jahrh. wurde es kleiner. Immer aber war es Vorschrift, daß es pures Linnen sei, also besonders in der Mitte nicht mit Seide oder Gold durchwebt oder gestickt, sondern ganz weiß[1]). An dem vorderen Theile kann ein Kreuzchen eingestickt werden, um ihn als den zu kennzeichnen, auf welchem das Allerheiligste gelegen ist[2]). Andere Verzierung sollte höchstens den Rand einen Finger breit einfassen[3]). Die Grösse wird überall sich nach der Tiefe des Altares zu richten haben, soll aber nie unter 58 Cm in der Länge und Breite betragen[4]). Wo das Stärken der Corporale nothwendig erscheint, muß dieses mit besonderer Sorgfalt geschehen und immer so, daß nicht etwa durch die Patene Stückchen vom Stärkmehle abgestreift werden können[5]). Da das Corporale nie auf dem Altare bleiben darf, sondern jedesmal in der Bursa zu demselben getragen werden muß, so sei hier von dieser bemerkt, daß sie groß genug sein soll, um das Corporale bequem und sicher einzuschließen, also wenigstens über eine Spanne lang und breit, und nur von einer Seite offen; sie soll von Stoff und Farbe des Meßkleides, in der Mitte mit einem in Gold, Silber oder Seide eingestickten Kreuze oder heiligen Bilde versehen, innen mit Halbseide oder besser mit weißem feinen Linnen gefüttert sein, und an den vier Ecken kleine seidene Quasten haben[6]). Die Palla trat erst dann selbstständig auf, als man Opfergaben und Kelch nicht mehr zugleich mit dem Corporale, d. i. mit dem äußersten gefalteten Theile desselben, bedeckte; war jedoch im 12. Jahrh. schon allgemein im Gebrauche. Wegen dieses ursprünglichen Zusammenhanges mit dem Corporale ist es klar, warum auch die Palla nur von Linnen sein dürfe[7]), und doppelt gefaltet wird. Die Palla

1) „Ex purissimo et nitidissimo linteo sit .... nec in illo alterius generis materia pretiosior et vilior misceatur" wiederholen mehrere Concilien; und das Miss. Rom. Rit. celebr. tit. I. 1: „Corporale plicatum, quod ex lino tantum esse debet, nec serico vel auro in medio intextum, sed totum album." Cf. de defect. tit. X. 1.

2) S. Alphonsus, „De caeremon. Missae" I. n. 6. Ed. P. Schober. pag. 9. Ratisb. 1888.

3) Ornat. eccles. cap. 62. pag. 117. — Ein Kreuz kann vorne eingestickt werden. Gav. l. c.

4) Instr. supell. lib. II. pag. 617. — Ornat. eccles. l. c. — Gav. l. c.

5) Act. Mediol. P. IV. Instr. var. pag. 803. Cf. Ornat. eccles. l. c., woselbst auch das Verfahren ganz genau angegeben sich findet. — Die in jüngster Zeit wieder hergestellten feinen Linnendamaste bedürfen des Stärkens weniger, haben aber dafür, um in ihrer Glätte erhalten zu werden, eine sorgfältige Behandlung in der Calander nöthig. Ohne dieses werden sie, so schön und dauerhaft auch ihr Gewebe für Altartücher, Corporalien, Pallen u. dergl. an sich sein mag, sehr bald derb und faserig. Auch in der Wahl des Dessin muß mit Umsicht und Maaß verfahren werden, sollen sie nicht den Eindruck gewöhnlicher Tischtücher und Servietten machen.

6) Ornat. eccles. cap. 31. pag. 52 sq. — Ein Muster einer schönen Stickerei für die Bursa siehe z. B. im „Kirchenschmuck" 1863. Heft 4. Beil. 4; 1866. Heft 3. Beil. 2. Vergl. auch Taf. XVIII. 8. dieses Buches.

7) Miss. Rom. Rit. celebr. tit. I. 1. — Ornat. eccles. cap. 62. pag. 118: „Eadem vero tela constabit, qua ipsum Corporale (quippe ex quo veterascente Pallae subinde

oben mit dem Stoffe zu belegen, aus welchem das Meßgewand besteht, ist nicht gestattet[1]). Das Purificatorium, aus nicht zu feiner noch zu dicker Leinwand, soll in der Mitte ein kleines eingesticktes Kreuz haben, und wenigstens 34 Cm lang und ebenso breit sein, nie aber kleiner. Es soll nur mit einfacher Nadelarbeit geziert sein[2]). Von dem Communiontuche (palla dominicalis), gilt im Wesentlichen, was von den Altartüchern gesagt worden. Reiche, selbst figurale Stickereien in Weiß kommen bei älteren Commmuniontüchern viel häufiger vor[3]), als bei Altartüchern.

8. Obwohl nach dem bereits Bemerkten das Velum für den Kelch, die palla major, ehemals gleichfalls von Linnen war, so ist doch jetzt durch das Missale vorgeschrieben, daß es von Seide sein müsse[4]). „Es soll aus dünnem Seidenstoffe und mit Goldfimbrien ringsum geschmückt, zwei und eine halbe Spanne lang und zwei Spannen breit sein"[5]). Nie soll dasselbe dick und steif, sondern fließend, und nie mit Stickereien so überladen sein, daß es nur schwer, oder zu deren Schaden zusammengelegt werden könnte. Auch die Schultervela, des Subdiakons und des Priesters, sollen von Seide, ersteres mit der Farbe der Casula übereinstimmend, möglichst reich verziert, und zwei Spannen breit und ungefähr zwölf Spannen lang sein[6]); hinsichtlich des letzteren für den Priester möge man besonders auf Zweierlei achten,

---

confici possunt) .... nisi quod amido paulo uberius sit fortificanda. Quoad formam haec quadrata erit, et duplicari potest, ut firmius, dum Calicem operit, extensa maneat, ea quoque sit magnitudine, ut Calicem ubique abunde contegat, nec tamen sit nimis ampla."

1) S. C. R. 22. Jan. 1701 in u. Congreg. Mont. Coronae: „An in Sacrificio Missae uti possit palla a parte superiori drappo serico cooperta?" Resp.: „Negative." — Es ist gewiß, daß Pallen ohne solche Bedeckung vorzuziehen seien. Dafür kann das obere Blatt des Linnens gestickt werden, und zwar am schönsten mit weißem Faden. Auch eine andere Farbe möchte zulässig sein. Muster in passendster Auswahl bietet der „Kirchenschmuck" in jedem Bande; auch „Neue Folge" bes. 1873. Taf. 8. in Heft 2. und den folgenden Jahrgängen. Schon im 15. Jahrh. waren solche Stickereien gebräuchlich, aber auch in Seide und Gold. Ein Muster für eine solche Verzierung siehe auf Taf. XVIII. 4.

2) Instruct. supell. lib. II. pag. 629. — Ornat. eccles. cap. 63. pag. 122. Ueber das Handtüchlein (Lavabotuch) siehe ebenfalls Ornat. eccles. cap. 64. pag. 123: „Es soll ungefähr zwei Spannen lang sein, breit anderthalb, und kann am Rande mit Seide und Nadelarbeit ein wenig verziert werden."

3) Vergl. z. B. „Kirchenschmuck" 1857. Heft 12. S. 89, woselbst ein solches aus dem Jahre 1538 beschrieben wird.

4) „Tegat (sacerd.) calicem parva palla linea, tum velo serico." Miss. Rom. l. c.

5) Ornat. eccles. cap. 32. pag. 54. — Nach dem heiligen Karl Borromäus: „Ab omni parte cubito et unciis duodecim (d. i. 66 Cm) ac paulo amplius late patens sit; ab oris undique serico opere, auro argentove tenuiter ornatum. Pretiosius autem auro et argento contextum sit, fimbriis item aureis aut argenteis adhibitis." Instruct. supell. etc. l. c. pag. 628.

6) Ornat. eccles. cap. 33. pag. 55.

nämlich daß die angebrachten Stickereien nicht seine Handhabung erschweren, und daß die aus mißverstandener Schonung angebrachten Flügel fortan wegbleiben [1]). Die Verzierungen sollen, besonders an den Enden, eben nur Saumverzierungen sein, über denselben aber bleibe das Velum frei und geschmeidig [2]). Auch das Vorsatzvelum vor dem auf dem Thron befindlichen Allerheiligsten kann in würdiger Weise durch die Stickerei verziert werden [3]). Von den Altarverhüllungen (vela, vestes, antipendia, frontalia) ist schon oben in der Geschichte des Altares mehrfach die Rede gewesen. Von Metall, oder von Seiden- und Goldstoffen, durch die Kunst der Weberei und Stickerei reichgeschmückt, umhüllten sie die Ciborien und die vier Seiten des Altares. Jetzt kommen hievon nur mehr die Antipendien in Betracht [4]). Dienen sie bloß zum Schutze kostbarer Frontalien, so mögen sie allerdings für die gewöhnlichen Tage einfacher, und so auch leichter in allen Farben anzuschaffen, alsdann nicht bretterartig aufgespannt, sondern, wie ihr Name sagt, vorhangähnlich sein. Entsprechender aber erscheint es, bei Altarbauten die steinerne Mensa mit schlichten, würdigen Profilirungen herzustellen, für die Feste hingegen kostbarere Bekleidungen, wenn möglich nach den kirchlichen Farben, und zu deren Zier wieder die Kunst der Nadelmalerei nach den Vorbildern der Alten zu verwenden [5]).

9. Auch die Altar- und Tragbaldachine böten dieser Kunst ausgedehnte Gelegenheit, im Dienste der Kirche Grosses zu schaffen. Die viereckige Form bleibt für die ersteren stets die schönste und zweckdienlichste. Auf die zweiten wird oft manches grosse Opfer für ganz unwesentliche Dinge, als Quasten, Schnüre u. dergl. verwendet, während für die Zier des Traghimmels selbst höchstens noch der Name Jesus herauszubringen ist. Zu welch schönen figuralen Stickereien gäbe nicht die Bedeutung des Baldachins selbst hinreichenden Stoff! Auch die Behänge könnten entsprechend gestickt werden [6]).

---

1) Solche Flügel sind unwürdig; besser noch wären Taschen für die Hände im seidenen Futter. Allein auch diese sind unnöthig; ein Velum, das groß genug und weich ist, kann immer so angefaßt und behandelt werden, daß die äußere Seite nicht verletzt wird. Vergl. auch hierüber „Kirchenschmuck" 1858. Heft 12. S. 89.

2) Muster im „Kirchenschmuck" 1866. Heft 2 und 3. Beil. 2. „Neue Folge" Heft 1. Taf. 2. u. 4.

3) Ein Muster hiefür im „Kirchenschmuck" 1857. Heft 12.

4) Cf. Miss. Rom. Rubr. gen. tit. 20. — Caerem. Ep. lib. I. cap. 12. nr. 11. — Ornat. eccles. cap. 47 sq.

5) Taf. XIX. 3. ein Muster dieser Art. Vergl. auch „Kirchenschmuck" 1862. Heft 5. Beil. 2. und 1865. Heft 3. Beil. 1 u. 4. „Neue Folge" Heft 5. Taf. 27—30 (rom. mit Figuren) und Heft 7. Taf. 40. 45—49; 1879. Heft 10 u. 11. Taf. 58—63 (mit vielen Sinnbildern U. L. Frau für einen Marienaltar), Taf. 64 (Mittelstück: Abendmahl). — Aeltere gestickte Antipendien siehe „Zeitschr. für christl. Kunst" Jahrg. 1. S. 124 (goth.).

6) Ein Muster im „Kirchenschmuck" 1857. Heft. 11. und Neue Folge Heft 24. Taf. 153. 154.

10. Von besonderer Bedeutung sind die Teppiche, theils Fußteppiche, theils Wandteppiche. Unsere modernen Teppiche zeichnen sich sämmtlich wie durch profane Muster, so durch eine höchst flüchtige Arbeit und geringe Dauerhaftigkeit ihrer Farben aus. Bei Anschaffung neuer Fußteppiche ziehe man solche, welche geometrische Motive haben, denen mit Blumenbouqueten u. dergl. vor. Uebrigens ist nicht zu erwarten, daß hierin wahrhaft Kirchliches geleistet werden könne, wenn nicht bei Anfertigung derselben die aufopfernde Liebe von Jungfrauen und Frauen, und zur Herstellung passender Zeichnungen nach einem höheren sinnigen Gedanken Priester und Maler sich vereint thätig erweisen, wie das im Mittelalter der Fall war, und in neuerer Zeit in so glänzender Weise in Köln und Paderborn[1]), Aachen, Wien und anderen Orten wieder begonnen worden. Bei Wandteppichen können, wie sich von selbst versteht, sämmtliche auch in den Wandmalereien vorkommenden Darstellungen ausgeführt werden; bei Fußteppichen gilt auch hier, was bereits bei dem Schmucke des Bodens einer Kirche gesagt worden, daß nämlich in denselben heilige Symbole und Bilder, als Kreuze, biblische Figuren, Scenen aus dem Leben der Heiligen u. dergl. nicht vorkommen dürfen[2]).

11. Noch mag hier einiges von den Kirchenfahnen bemerkt werden. Sie sind die Paniere der im Heere Jesu Christi streitenden Gläubigen, Symbole des Sieges und Triumphes Christi und seiner Kirche. Es leitet ihr Gebrauch sich von jener Vision Constantin des Grossen her, zu deren Andenken er nach dem Berichte des Eusebius eine Fahne fertigen ließ von einem viereckigen Tuche, in das die

---

1) Ueber den daselbst angefertigten St. Liboriusteppich siehe „Organ für christl. Kunst" Jahrg. VI. Nr. 8 ff. Es ist nämlich dieser Teppich hinsichtlich seines Grundgedankens eine Darstellung jener so oft in der heiligen Schrift, besonders in den Psalmen, vorkommenden Aufforderung an die ganze sichtbare Schöpfung, den Herrn und Schöpfer zu loben. Ueber die Kölner Teppiche siehe „Kirchenschmuck" 1857. Heft 6. S. 88; über den „Karlsteppich" für das Aachener Münster 1863. Heft 2. S. 39; 1864. Heft 2. S. 49; über den „Herz Jesu-Teppich" für den Stephansdom in Wien siehe „Neue Folge" 1882. Heft 14. Taf. 83.

2) In jüngster Zeit beginnt auch die Weberei mit grossem Glücke Teppiche mit älteren kirchlichen Dessins herzustellen, und zwar in solidester Weise. Näheres über Geschichte der Teppichweberei und -Stickerei im „Kirchenschmuck" Neue Folge Heft 19. Taf. 122. — Ueber alte Teppiche, z. B. jene in St. Ulrich zu Augsburg (12. Jahrh.), deren Darstellungen eine ganze Theologie zu bieten vermochten, siehe Nachrichten bei Sighart, „Geschichte u. s. f." S. 204 ff.; über die gewirkten, figuralen Dorsalien im Dome zu Halberstadt (13. Jahrh.) „Kirchenschmuck" 1858. Heft 9. S. 44; über einen schönen Teppich im Mainzer Dome (1501), darstellend den Stammbaum Christi, ebendaselbst 1868. Heft 3. S. 8. — Muster siehe Jahrg. 1857. Heft 10; 1859. Heft 6. Beil. 2; 1863. Heft 4. Beil. 1 und 2; 1864. Heft 2. Beil. 2 und 3; 1865. Heft 3. Beil. 2 und 4; 1866. Heft 1. Beil. 2. Ein schöner Entwurf „Kirchenschmuck" Neue Folge, Heft 19. Taf. 122 (nach Ps. 41: „Sicut cervus etc."), Heft 21. Taf. 132 (Wandteppich, spätgoth.). Ein einfaches mäanderisches Muster auf Taf. XIX. 2. dieses Buches.

Anfangsbuchstaben des Namens Christi, wie solche in der ältesten christlichen Zeit allenthalben vorkommen, eingestickt waren. Dieses Tuch befand sich an einer Querstange, die selber wieder an einer längeren Stange befestiget war; obenauf erglänzte eine goldene Krone. Seit dem Siege des Christenthums über das Heidenthum zierte man Fahnen mit dem Kreuze, und unter dasselbe wurden nicht selten jene Worte der Vision Constantins gestellt: in hoc signo vinces. Die Kirchenfahnen behielten im Laufe der Jahrhunderte im Wesentlichen die länglich viereckige Form des Labarums Constantins, nur wurden sie öfter an dem unteren Ende praktisch und symbolisch zugleich in drei Theile aufgeschlitzt, die Tragstangen oben mit dem Kreuze geziert, und diese selbst in reicher Farbenpracht und Vergoldung ausgestattet. Den Fahnen eine dreieckige Form zu geben, wie sie die Kriegsfahnen haben, ist untersagt, wohl aber dürfen außer dem Kreuze auch andere heilige Bilder angebracht werden [1]). Was den Stoff dieser Fahnen betrifft, so sollte er in der Regel Seide sein, mit breiten Goldlitzen, oder noch besser, durch Stickerei reich verbrämt, und an den unteren Enden mit Fransen und Quasten geziert. Wie an einem anderen Orte [2]) bereits erwähnt worden, kamen für Standarten und Fahnen sehr frühe schon Oelbilder in Anwendung, gleichwohl erhielt sich immer die Stickerei vor Allem berechtiget, auch die Fahnen mit ihren ebenso farbenprächtigen, als unverwüstlichen Bildwerken zu zieren [3]). Auch in neuerer Zeit ist ihr dieses Recht, und nicht selten mit glänzendem Erfolge, wieder eingeräumt worden [4]). Will ein Bild in Oel gemalt werden, so sehe man vor Allem darauf, daß nur ganz geschmeidige Malerleinwand genommen werde. Wie lange noch aber werden Kirchenvorstände in ihren Kirchen dem profansten Surrogat der Weber- und Stickerkunst, dem Golddruck Eingang gewähren?

12. Noch wäre Manches sowohl über kirchliche Kleidungsstücke, als andere Paramente zu sagen. Wir glauben aber, daß bei gehöriger Auffassung des bisher Bemerkten nnd weiterer Benützung der angegebenen Quellen es weniger schwer sein wird, hiefür das Richtige und Kirchliche zu finden [5]).

---

1) „Praeferatur in processionibus ... ubi fuerit consuetudo, vexillum sacris imaginibus insignitum; non tamen factum militari seu triangulari forma.“ Rit. Rom. de Process.

2) Siehe oben S. 307. Anmerk. 1.

3) Wohl die ältesten noch erhaltenen kirchlichen Fahnen sind die beiden im Dome zu Halberstadt mit Bildstickereien des 12. Jahrh. Eine auf grüne Seide gemalte Fahne U. L. Frau, dem 15. Jahrh. angehörig, befindet sich im Dome zu Erfurt. Siehe „Zeitschr. für christl. Kunst“ 1894. Heft 7.

4) Muster siehe im „Kirchenschmuck“ 1857. Heft 10; 1863. Heft 3; 1868. Heft 1. „Neue Folge“ 1874. Heft 3. Taf. 15, Heft 4. Taf. 23. 24; 1882. Heft 14. Taf. 84 (Kindheit Jesu Vereinsfahne), Heft 17. Taf. 109 (Mariä), Heft 18. Taf. 110 (St. Aloys), Heft 21. Taf. 133. 134 (Sakram.). Ueber Fahnenbilder „Kirchenschmuck“ 1858. Heft 1. S. 2 ff.

5) Gründliche Aufsätze über die Altarverhüllungen, und Baldachine, Conopeen, Altar-

Auch die Diöcese Regensburg bewahrt noch manches ehrwürdige Werk kirchlicher Weberei oder Stickerei. So der Dom zu Regensburg eine romanische Casula (des hl. Wolfgang), besonders durch die eigenthümliche Technik der reichen Gold- und Plattstickerei des vorne und rückwärts gabelförmig aufsteigenden Kreuzes, und die Goldgewebe alter Borten mit Thierfiguren hochinteressant[1]). Noch besser erhalten, besonders was den Grundstoff betrifft, einen schweren, kleingemusterten, violetten Purpurzendel[2]), ist die Casula des hl. Wolfgang in St. Emmeram; die Kreuze derselben sind durch breite gewirkte Aurifrisien von Gold gebildet, sowie eine ähnliche breite Goldweberei (lista aurea) den Saum der glockenförmigen Casula einfaßt; auch die auf diesen Aurifrisien noch sichtbaren gestickten Ornamente von weißen, ganz kleinen Perlen scheinen hohes Alter zu haben[3]). Die Heinrichsgewänder der alten Kapelle in Regensburg sind Gold- und Seidengewebe in gestreifter Form und in reichen Arabesken, laut der eingewebten Inschriften aus Palermo stammend, welche von dem hl. Kaiserpaare nach der Tradition ihrem Stifte zu kirchlichen Kleidern geschenkt worden sein sollen; die Form dieser Kleider (Caseln und Dalmatiken) wurde erst später umgeändert. Obgleich wir die bischöflichen Gewänder nicht einzeln behandelt haben, so möge hier doch der in St. Emmeram aufbewahrten Mitra des hl. Wolfgang von weißer Seide, mit gewirkten Goldleisten und dünngeprägten Goldplättchen und kleinen Stickereien von Perlen und Korallen verziert, und des im Dome befindlichen Rationale gedacht werden. Letzteres, ein bischöfliches auszeichnendes Schulterkleid und erinnernd an das hohenpriesterliche Ephod mit dem Brustschilde (λογεῖον), ist ein figuren- und inschriftreiches Meisterwerk spätromanischer Stickkunst, hervorragend wie durch die Pracht des Materials und die Feinheit der Ausführung[4]), so durch die geistvolle Conception der bildnerischen Darstellung. Es gehört in den Anfang des 13. Jahrh. Andere kirchliche Kleider aus dem 15. und 16. Jahrh., mit und ohne Stickereien, besonders auch in schönen geschnittenen Genueser Sammeten, die aber aufzuzählen hier nicht der Ort

---

und Chorteppiche, Behänge von Kanzeln, Singpulte, Grab- und Todtentücher, Verhüllungen und Vela zu den hl. Oelen, Taufdecken, Tücher beim Tragen hl. Reliquien, stoffliche Hüllen derselben u. s. f. siehe im „Organ für christl. Kunst" 1868. Nr. 10 ff.

1) Beschreibung bei Bock, Geschichte der liturg. Gewänder, Bd. II. S. 111; ausführlicher und richtiger in: „Die mittelalterliche Kunst in ihrer Anwendung zu liturgischen Zwecken", Ausstellungskatalog von F. Bock und G. Jakob. Regensburg 1857. S. 39 ff.

2) Bekanntlich war Regensburg frühe durch seine Webereien berühmt. St. Bernhard kennt die in St. Emmeram gefertigten und in Handel gebrachten Purpurgewebe, und Wolfram von Eschenbach hebt besonders hervor (im Parzival VII. 1200) den „Zendal" Regensburgs.

3) Siehe Näheres bei Bock a. a. O. Seite 112. und in obengenanntem Kataloge, Seite 38 und 39.

4) Ueber das alttest. Rationale siehe Haneberg, „die religiösen Alterthümer der Bibel", S. 541 ff. Ueber das bischöfliche Rationale Bock a. a. O. Bd. II. S. 194 ff., woselbst auch eine Abbild. des Regensburger. (Vergl. auch „Kirchenschmuck" 1859. Heft 12; 1860. Heft 6. Beil. 2.) Die sorgfältigste Beschreibung bei Schuegraf, „Nachträge zur Geschichte des Domes", Regensburg 1855. S. 274 ff., und Adalbert Ebner, „Das Rationale im Domschatze zu Regensburg" (Sammelblatt des histor. Vereines Eichstätt, Jahrg. 1892. S. 102—110).

wäre, befinden sich im Dome und St. Emmeram. Ein wenn auch leider vielbeschädigtes, aber für die Geschichte der kirchlichen Kunst in jeder Hinsicht bedeutsames Werk ist eine gewebte Retable im Diöcesanmuseum. Sie ist 3,21 m lang und 1 m hoch, zeigt in der Mitte Christus am Kreuzesbaume, rechts davon Maria vom Schwerte durchbohrt und gestützt von einer der hl. Frauen, dann St. Petrus, und neben ihm knieend den Donator, „Episcopus Heinricus“, mit Mitra und Stab, über ihm einen Engel schwebend mit dem Thuribulum, links vom Kreuze den hl. Ap. Johannes mit dem Buche (St. Paulus), und einen unbekannten hl. Bischof. Den äußeren Rand schließet schön eine Doppelbordüre mit drei übereinanderstehenden Heiligen, und einem spätromanischen Laubornamente ab. Das Ganze ist ein überaus dichtes Gewebe von cyprischem Golde und von feiner Seide in Violet, Roth und Weiß. Die Figuren sind in ihrer Haltung ernst und edel, die Zeichnung richtig und gewandt. Ist der Donator, wie denn die Form der bischöflichen Mitra und des Pedums, Schrift und Ornament, an einen späteren nicht denken läßt, Heinrich von Rotteneck, (1277—1296), der wirklich mit Allem, was er hatte, dem Dome der Apostelfürsten sich zum Opfer brachte, so hätten wir hier wohl die erste, kostbare Bilderretable des jetzigen Domes vor uns[1]). Ein Antipendium, darstellend die Kreuzabnahme des Herrn, eine Weberei des 15. Jahrh., besaß jüngst noch das Kloster zum hl. Kreuze. Teppiche aus älterer Zeit fanden sich bis jetzt nur zwei in Kirchen, nämlich ein in einem einzigen reich verschlungenen, aber geometrisch angelegten Muster gewebter in der alten Kapelle dahier, wohl dem 14. Jahrh. angehörig, und ein etwas kleinerer, theilweise in Seide und Gold ausgeführt und vielleicht dem 15. Jahrh. entstammend, in Prüfening; dagegen birgt Regensburg in seinem Rathhause eine Sammlung kostbarer gewirkter Teppiche des 14. und 15. Jahrh., von denen besonders einer durch die symbolische Darstellung der kämpfenden Tugenden und Laster auch für die kirchliche Kunst von Bedeutung ist[2]). Von Weißzeugarbeiten hat das Museum ein Vesperale, in buntfarbiger Wolle auf Linnen gestickt, und zwar in zierlichem Ornamente auch Thierfiguren, als Löwe, Einhorn, Taube und Adler (15. Jahrh.). Communiontücher aus dem späteren 16. Jahrh. finden sich eines in St. Jakob zu Straubing, schöne Filetarbeit mit Thierfiguren, und eines in der dortigen Spitalkirche in Weiß gestickt. Kostbare Spitzen in Nadelarbeit besitzt der Dom zu Regensburg. Kleinere Reste von älteren Webereien und Stickereien hat noch das Diöcesanmuseum, die ältesten und ehrwürdigsten aber St. Emmeram in den Seidenstücken, welche die erste Umhüllung des hl. Martyrers St. Emmeram bildeten; die Ornamentik, soweit sie in diesen Stückchen sich noch herstellen läßt, weist durchweg auf orientalischen Ursprung, und zwar des 5. bis 7. Jahrh.

---

1) Diese Retable kam später in die Schloßkapelle zu Wörth, war im 16. Jahrh., wie aus einer angefügten Straminbordüre und aus der unten und oben vorgenommenen Verkürzung zu schließen, als Antipendium benützt, und daselbst verwahrlost vor mehreren Jahren wieder aufgefunden. Siehe „Zeitschr. für christl. Kunst“ 1888. S. 426 ff., woselbst Abbildung und Beschreibung vom Verfasser.

2) Beschrieben bei Niedermayer, „Künstler und Kunstwerke Regensburgs“, S. 264—268; dann in den „Mittheil. der k. k. Centr.-Comm.“ 1863. S. 57—69. und v. Walderdorff a. a. O., sammt Abbildungen, S. 509—516.

III. Artikel.

Praktische Andeutungen.

§ 79.

Erhaltung und Restauration.

1. Bei der Anschaffung von Bildern für die Kirche gilt im Allgemeinen dasselbe, was schon über die Anschaffung von Werken der Sculptur gesagt worden, und was die kirchlichen Bestimmungen überhaupt hinsichtlich der Bilder über die Person des Künstlers, ihren Inhalt und Charakter, und ihre Approbation durch den Bischof feststellen [1]).

2. Man entferne nicht leicht ein heiliges Bild aus der Kirche, es sei denn, daß dieses geradezu gegen die kirchlichen Vorschriften verstoße [2]). Ist es wirklich wünschenswerth, daß ein besseres an dessen Stelle komme, so wäre es gut, auch noch das ältere, wenn möglich, eine Zeit lang in der Kirche an einem geeigneten Orte zu belassen, auf daß nicht die Gemüther Vieler beschweret werden. Vorzüglich hüte man sich, Votivbilder unter dem Vorwande irgend einer Verschönerung der Kirche von den Wänden zu entfernen; die Menge dieser Zeugnisse über Gottes Erbarmung und die Macht der Fürbitte der Heiligen an solchen Orten erhebet mehr, als dieß nackte Wände zu thun vermögen. Ist eine Entfernung solcher Bilder wirklich nicht zu umgehen, so bringe man die besseren und wichtigeren anderswo in der Kirche an, die übrigen aber können in einer Kapelle oder an einem anderen geziemenden Platze aufgehängt werden. Uebrigens ermahne man die Gläubigen öfter, daß sie keine Votivbilder anfertigen lassen, ohne den Rath ihres Kirchenvorstandes vorerst eingeholt zu haben.

3. Die Restauration ist in den meisten Fällen die größte Feindin der Gemälde; darum sollte dieselbe nur in dem dringendsten Falle und mit größter Vorsicht zugelassen werden. Durchgreifende Restaurationen auch gewöhnlicher Gemälde

---

1) Siehe oben § 27. 2.

2) So spricht z. B. Benedikt XIV., dieser weise Papst, sich über die Entfernung von Bildern, die man zu dem Hauptbilde in überflüssiger Weise noch am Altare angebracht hatte, vorsichtig in seinem Schreiben vom 16. Juli 1746 so aus: „Illud monendum superest, eam nobis mentem haud esse, ut imagines Sanctorum, quae majori tabulae Altaris superadditae sunt, de medio auferatis, cum fortasse defuturi non essent invidi, qui, ut pietati vestrae maculam inurerent, in vulgum disseminarent, vos nulla duci religione in eum Sanctum, cujus imaginem fidelium venerationi subducitis." (Opp. ed. Prati. tom. XVI. pag. 115. Bull. t. II. Const. 17.)

gebe man nur bewährten Männern, und erkundige sich sorgfältigst; nie vertraue man sie Jenen an, die sich rühmen, Geheimnisse zu besitzen, oder die allsogleich mit der sogenannten Rentoilage, d. i. Uebertragung auf neue Leinwand oder Holz, bei der Hand sind [1]. Jede Restauration, wenn sie gelungen sein soll, muß unbemerkbar für das Ganze sein, nicht also, daß Alles wie neu erscheine.

4. Die Reinigung der Bilder soll zwar öfter vorgenommen werden, erfordert aber Kenntniß und grosse Achtsamkeit. Reicht das gewöhnliche Abstauben nnd Abwischen, was übrigens nie mit Bürsten oder faserigen Leinwandlappen geschehen darf, sondern mit feinem Flanell u. dergl., nicht mehr hin, und ist eine Waschung nothwendig, so gebrauche man dazu nicht scharfe Substanzen, z. B. Weingeist, Alkalien, Seife, Seifenspiritus oder gar Salpetersäure, wie solches hie und da geschieht; diese corrosiven Stoffe ätzen nicht allein den oft so wundervollen Schmelz besserer Gemälde fort [2], sondern selbst auch die Farbe, und machen darum das verderbliche Nachmalen nöthig. Läßt es die Beschaffenheit der Farbe zu, so geschehe die Reinigung mit etwas lauem, reinem Wasser und einem feinen Schwamme, womit man aber nicht grosse Parthieen auf einmal, sondern nur kleinere, handgrosse Flächen, von oben beginnend, leicht wäscht. Dieselbe Art der Reinigung ist bei Glasgemälden anzuwenden, nie aber dürfen auch hier Leinwand, Bürsten oder gar Eisen angewendet werden. Sehr nachtheilig ist das Firnissen von neuen Oelbildern, ehe wenigstens ein halbes Jahr vergangen, da hiedurch leicht Reissen und starkes Nachdunkeln der Bildoberfläche erfolgt; auch ältere Bilder sollen, ehe sie entsprechend vom Schmutze gereiniget worden, nicht gefirnißt werden [3].

5. In Bezug auf die Erhaltung und Reinigung kirchlicher Wäsche und Paramente hat der heilige Karl Borromäus die sorgfältigsten Bestimmungen

---

1) Das Wesentliche dieses Uebertragens bei Bildern auf Holz besteht darin, daß man die Farbfläche mehrfach mit Papier überklebt, auf der Rückseite des Bildes das Holz weghobelt und endlich bis zur Grundfläche des Bildes abschleift, dann auf das Bild rückwärts ein neues Brett mit Hilfe eines guten Bindemittels anbringt. Auch Leinwand wird in dieser Weise bis zum Oelgrunde abgeschliffen und erneuert. Schließlich entfernt man vorsichtig das Papier auf der Vorderseite des Bildes. Auch Wandbilder können übertragen werden. Der Erfinder dieses Verfahrens ist der neapolitanische Maler Alexander di Simone (1720).

2) Oft hielt man schon die Lasur für Schmutz und zerstörte dadurch die werthvollsten Gemälde. Ingleichen kann dadurch leicht jene eigenthümlich angenehme „Patina" älterer Bilder verwischt werden, welche im Laufe der Zeit ähnlich der Patina bei Metall- und Steinwerken, durch den chemischen Proceß der Farben unter günstigem Einflusse der Atmosphäre sich bildet.

3) Ueber die Erhaltung der Gemälde siehe eine gute Instruction des belgischen Ministeriums an die Statthaltereien im „Kirchenschmuck" 1862. Heft 6. S. 93 ff.; über das Pettenkofer'sche, und das neueste Fries'sche Reinigungs- und Regenerationsverfahren ebendaselbst 1863. Heft 4. S. 128. Erst jüngst wieder wurden aber auch hiegegen schwere Bedenken (E. Förster, Engert) laut, da es immer nur ein Hilfsmittel für den erfahrenen Restaurator bleibt.

gegeben[1]), von denen wir nur Einige anführen. Nach Vollendung des heiligen Opfers sollen die Altäre mit ihren Decken belegt werden, auf daß die Altartücher desto länger rein bleiben. Diese Decken sollen oft gereiniget und auch alle drei Monate in die freie Luft gebracht werden. Die Kirchenwäsche soll nur ganz trocken in den Läden und Kästen aufbewahrt, und eine gewisse Quantität von getrockneten Rosenblättern und Lavendel oder Aehnliches zugelegt werden, theils um der grösseren Reinlichkeit und Eleganz willen, theils um Motten fern zu halten. Tafeln mit Zubehör können in Schubläden, die mit Papier wohl ausgelegt und gleichfalls Rosenblätter und Lavendel enthalten, aufbewahrt werden, jedoch gut ausgebreitet und ohne Runzeln und Falten; jedes einzelne Stück werde mit Papier überdeckt. Pluvialien können in grösseren Armarien aufbewahrt werden. Teppiche, besonders Fußteppiche, sollen vorher wohl von Wachs und Staub gereiniget sein, ehe sie in ihren Aufbewahrungsort gelegt werden. Seltener gebrauchte Paramente sind öfter in freie Luft zu bringen und auszubreiten, jedoch nicht in die Sonne; dieß sollte des Jahres wenigstens dreimal geschehen.

§ 80.

Verbreitung guter Bilder.

1. Da der Charakter der Bilder grossen Einfluß auf den Beschauenden übt, so versteht es sich, daß Jeder, der für christliche Kunst, für Bildung des reineren, richtigeren Urtheils im Volke, und schon unter den Kindern, sowie für deren sittliche Erziehung Interesse hat, also besonders der Priester, auch auf die Verbreitung der kleineren Bilder, es sei im Holzschnitte oder Stahlstiche, Kupferstiche u. dergl., sein Augenmerk richten solle.

2. Es ist eine ordentliche Sucht geworden, recht viele Bildchen zu vertheilen und eben darum recht wohlfeile. Diese, oft ganz geistlos und sinnlich gezeichnet und noch geistloser gemalt, liebt und schätzt das Kind als liebe Gaben, und sie werden eben darum auf seinen Geschmack und sein Herz nur nachtheilig wirken. So manche enorm theueren französische Bildchen mit Spitzen und ohne Spitzen, mit spielenden und zärtlichen Allegorieen u. dergl. und rührenden Gebetchen und Verschen schaden nicht bloß den Begriffen von christlicher und kirchlicher Schönheit, sondern sie führen auch eine gewisse coquette Sentimentalität, statt wahrer körniger Frömmigkeit in die Herzen, gerade wie die schmachtenden und aufregenden Melodieen der neueren Musik.

3. Man gebe den ganz kleinen Kindern vielleicht seltener Bildchen; Geist und Liebe finden noch gar viel andere Belohnungen; und ebenso den grösseren weniger

---

1) Instr. de munditia ecclesiarum etc. Act. Mediol. P. IV. pag. 639—642.

häufig, als das gebräuchlich ist, gebe aber gute und nützliche, wie z. B. Darstellungen aus der biblischen Geschichte[1]), Bilder der Heiligen, und zwar am besten mit erklärendem oder erzählendem Texte. Es ist in neuerer Zeit bereits viel geschehen, um solche immer mehr und um wohlfeile Preise zugänglich zu machen. Wir erinnern an die Bestrebungen des Vereines zur Verbreitung guter Bilder in Düsseldorf, der in beispielloser Wohlfeilheit alljährlich eine bedeutende Zahl von fast durchweg gelungenen und immer wahrhaft christlichen Bildern liefert. Es wäre sehr zu wünschen, daß Bilder in Holzschnitt in der Weise, wie sie durch das Institut von Braun und Schneider in München u. A. theilweise mit gutem Erfolge wieder eingeleitet worden, allgemeiner verbreitet würden, da dieselben einerseits durch einen kräftigeren Charakter, anderseits durch grössere Wohlfeilheit vor andern sich hervorthun könnten.

4. Zur Verbreitung grösserer Bilder ist von besonderem Werthe die Erfindung des Oelfarbendruckes. Da jedoch die Art und Weise der Anfertigung solcher Bilder, sowie die damit zusammenhängende Unlebendigkeit und weichliche Glätte sie für den kirchlichen Gebrauch ebensowenig geeignet erscheinen läßt, wie alle übrigen Surrogate[2]), so können dieselben schicklich immer nur auf den Privatgebrauch beschränkt bleiben. Für denselben Zweck sind gleichfalls zu empfehlen die durch Levi Elkan in Köln in Farbendruck ausgeführten Bilder des katholischen Kirchenjahres, die prachtvollen und billigen Miniaturen des Reiß'schen Missale, die xylographischen Farbendrucke von Pustet in Regensburg, Herder in Freiburg, der Leogesellschaft in Wien und ähnliche.

§ 81.

Paramentenvereine.

1. Von grosser Wichtigkeit für kirchliche Kunst sind jene Vereine, welche die Herstellung kirchlicher Paramente durch vereinte opferwillige Thätigkeit zur Aufgabe haben. Unter dem eigentlichen Paramentenvereine versteht man die von Sr. Em. dem Cardinal-Erzbischof von Mecheln am 4. Januar 1850 canonisch errichtete und von Pius IX., wie neuerdings von Leo XIII. mit vielen Ablässen bereicherte „Erzbruderschaft von der immerwährenden Anbetung des allerheiligsten Altarsacramentes

---

1) Trefflich handelt hierüber Friedrich Maurer, „Biblische Bilder für den Religionsunterricht in der Volksschule, eine pädagogische Studie". Separatabdruck aus den christl. pädag. Blättern. Wien 1883.

2) In jüngster Zeit hat man eine Erfindung angepriesen, die in nichts Anderem besteht, als grösser ausgeführte Stahlstiche oder Kupferstiche oder Lithographieen mit Oelfarben zu coloriren, nachdem sie auf Leinwand oder Baumwollstoff aufgezogen worden; das soll billige Oelmalerei auf Leinwand sein! Es ist das — für die Kirche eine Schädigung, für die Kunst eine Erniedrigung.

und des Werkes für die armen Kirchen" [1]). Neben der Anbetung nämlich des Allerheiligsten hat diese Bruderschaft auch noch zum Zwecke, durch die Beiträge der Mitglieder überhaupt, sowie durch Handarbeit der weiblichen Mitglieder arme Kirchen mit Paramenten zu versehen. In mehreren Städten Belgiens ist dieser Verein auf dringende Empfehlung der Bischöfe rasch eingeführt worden. Auch in München wurde diese Bruderschaft errichtet, und da sich sehr bald viele Paramentenvereine Deutschlands anschlossen, vom hl. Stuhle zur selbstständigen Erzbruderschaft erhoben. Gleiches geschah in Wien für die österreichischen Länder, und in Rotterdam für Holland. Der Hauptsitz der Bruderschaft wurde in neuerer Zeit von Mecheln nach Rom selbst verlegt. Wie die Jahresberichte ausweisen, ist das Wirken dieser Vereine ein sehr gesegnetes.

2. Gut geleitet übt ein solcher Verein auch wirklich in mannigfacher Weise den wohlthätigsten Einfluß. Wie uns scheint, wäre nämlich für seine Thätigkeit im Interesse kirchlicher Kunst besonders Folgendes als Ziel in's Auge zu fassen:

a) Auch den armen Kirchen soll doch nie Aermliches oder Unkirchliches, sondern nur Solches gereicht werden, was bei aller Einfachheit des Hauses Gottes würdig und den Vorschriften der Kirche entsprechend ist.

b) Den vermöglicheren Kirchen soll Gelegenheit gegeben werden, durch den Verein die Ausführung der nöthigen Paramente besorgen zu lassen, einerseits damit die oft so nachtheiligen Anschaffungen durch Unerfahrene, selbst Unberufene, unterbleiben, anderseits damit in die verschiedenen Kirchen mustergiltige Paramente kommen mögen.

c) Hiedurch sollen die Vereine bemüht sein, der Kirche ihren Einfluß auf die Industrie wiederzugewinnen. Ein Verein, dem Vieles zu beschaffen von den Vorständen der Kirchen, und unter den Augen des Bischofes anvertraut wird, kann den besseren Bestrebungen auch der heimischen Industrie helfend entgegenkommen, den schlechteren, und nur auf Schein und Mode gründenden, die Thüre in die Kirchen schließen; er kann Qualität des Stoffes, Farbe, die mustergiltigen Dessins dem Fabrikanten bestimmen und besonders letztere ihm verschaffen; er überwacht die Ausführung hinsichtlich der Solidität der Arbeit und der Richtigkeit der Form auch im Kleinsten, und vermag so allein der Willkür des Einzelnen zu steuern.

d) Es ist Sache des Vereins, in den christlichen Frauen den Sinn für kirchliche Handarbeit wieder zu wecken, und damit das sorgsamere Interesse für Alles, was den Schmuck der Kirche betrifft. Gerade in den vornehmeren Ständen, und selbst in weiblichen Klöstern, ist die Handarbeit, Dank Modejournalen und Instituten, grossentheils zur Tändelei geworden, die nur der Eitelkeit dient, Geld und Zeit und Charakter raubt.

---

1) „Manuel du Directeur de l'Association de l'Adoration perpétuelle et de l'Oeuvre des églises pauvres" par le P. J. B. Boone S. J. Bruxelles 1857. chap. XI. sq. pag. 76.

e) Die Regenerirung der Kunstfertigkeit, die wir an den Werken früherer Zeit bewundern, geht damit Hand in Hand. Denn nicht die spielende Geschäftigkeit, sondern nur die sinnige Opferfreudigkeit führet zur wahren Kunst.

f) Darum seien für Vereinsarbeiten nur gute Muster und edlere Technik zulässig. Es ist Sache des unterrichteten und zur Leitung bestellten Priesters aus dem grossen, jetzt wieder so reichlich geöffneten Schatze das Beste und Geeignetste zu wählen.

3. Da es nicht möglich ist, überall dergleichen neue Vereine zu Stande zu bringen, so machen wir auf eine Gelegenheit aufmerksam, die an vielen Orten näher liegt. Es sind dieß die bereits bestehenden Jungfrauenvereine. Es ist eine Klage, daß man die Jungfrauen nicht geziemend zu unterhalten und zu beschäftigen wisse, und man sah sich veranlaßt, zu diesem Ende an manchen Orten auf Mittel zu denken, die nichts weniger als geeignet sind, den höheren Aufgaben des Vereines für Jungfrauen zu dienen. Gewiß aber würde es eine der würdigsten Beschäftigungen und Unterhaltungen katholischer Jungfrauen sein, in gleicher Weise für den Schmuck der Kirchen thätig zu sein, wie die Paramentenvereine. Es wird nicht fehlen, daß eine oder die andere der Jungfrauen in weiblichen Handarbeiten bereits geübter ist; gemeinsame Arbeit in ein paar freien Stunden unter der bildenden Aufsicht derselben und nach guten Mustern und praktischen Anleitungen, wie sie im „Kirchenschmuck“ und anderen kirchlichen Zeitschriften gegeben, könnte in vielfacher Weise sowohl den Jungfrauen selber, als auch der Kirche des Ortes zum Nutzen, den übrigen Gläubigen zu vielfacher Anregung sein.

Drittes Hauptstück.

Kirchliche Poesie und Musik.

1. Abschnitt.

Grundlagen.

§ 82.

Stellung der kirchlichen Poesie und Musik.

1. Kirchliche Poesie und Musik stehen in innigster Beziehung zur Liturgie. Die Liturgie der Kirche ist freilich etwas unendlich Höheres, als Poesie und Musik im gewöhnlichen Sinne: sie ist That, die That Christi selber in und mit seiner Kirche; aber diese That, sie sei nun Opfer oder Gebet oder Segnung und Weihe, findet ihren Ausdruck neben der Handlung in Wort und Ton, und in einer Weise, die jede Poesie und Musik weit hinter sich läßt. Der liturgische Text, der liturgische Gesang ist es, was wir zunächst unter kirchlicher Poesie und Musik verstehen, und zwar in ihrer höchsten, wir möchten sagen, idealsten Bedeutung.

2. Das ganze heilige Jahr, wie es die Kirche in ihrem liturgischen Texte darstellt, kann mit vollstem Rechte ein großartiges göttliches Gedicht genannt werden, vollkommen nach Inhalt und Form; und so jeder Kreis dieses Jahres, und nicht minder jeder einzelne Tag von der höchsten Festfeier an bis herab zur einzelnen Ferie. Diese Psalmen und Hymnen und Segnungen und Antiphonen und Responsorien und Verse und Lesungen der Schrift sind lauterste Poesie; sie sind die Poesie des heiligen Geistes und der vom göttlichen Geiste selber begeisterten Kirche. Die Alten wußten es, daß Keiner ein wahrer Dichter sein könne, er sei denn ein Seher, ein Mann, der mit Gott verkehre; und auch wir wissen es, daß nicht die Natur, nicht das Wissen, nicht die Liebe den Dichter mache, sondern das Höhere, das Göttliche, das ihn dränget und lehret im Innern. Die Kirche Gottes aber ist die gotterleuchtete Verkünderin des Ewigen, ist die mit Christus allezeit und ohne Unterlaß verkehrende Braut, und ihr Verkehr eine nie endende Hochzeitfeier in Opfer und Gebet, und darum wird das Wort auf den Lippen ihr zum Gedicht, zum hohen Liede, darum hat ihre Liturgie

durchweg poetischen Charakter. Auf daß es aber sichtbar wäre, wie nicht des Menschen, sondern Gottes Geist hierin ihr Meister sei, so spricht sie eine eigene Sprache, die todt für den gewöhnlichen Verkehr, nur in ihr eine lebendige geblieben, und bedient sich in derselben zumeist jener heiligen Worte und Lieder, die der heilige Geist selbst ihr schon im alten Bunde zur Form bereitet, damit sie nun im neuen dieselbe mit ihrem neuen eigentlichen Inhalte erfülle und zur erhabensten Poesie erhebe, die vollständig nur ihre Heiligen verstehen.

3. Unter dem Gesange der Engel trat der Herr in die Welt ein[1]), und als er von ihr ging zu Leiden und Tod, geschah dieß, als der Gesang geendet war[2]). Das ist für die Kirche, wenn sie Leben und Werke ihres Herrn von Anfang bis zu Ende wiederholend feiert, Weisung: Ihre heilige Poesie solle auch heiliger Gesang sein[3]). So fordert es aber auch der Charakter ihrer Poesie selber. Jede wahre Poesie ist auch Musik; das Lied muß seine eigene Melodie schon in sich selber tragen und braucht nur der Stunde zu harren, da der Mund diese so ausspricht, wie sie der dichtende Geist voraus vernommen. So, wie das Lied nach diesem inneren Hören richtig ausgesprochen, so ist seine Melodie: die erste Grundlage aller wahren Melodie ist die der Sprache. Diese Melodie, durch die Begeisterung und den feierlichen Vortrag in ihren Tönen nach den Gesetzen der Kunst gleichsam gebunden, ist schon Gesang und Musik. Die Musik ist das Feierkleid der Poesie. Da aber die religiöse Feier für den religiösen Menschen die erhabenste, so ist eben darum kein Volk, das nicht in seinem Cultus Poesie, und zum Gesang gewordene Poesie, Musik gehabt hätte. Das ist Anfang und Wesen: Gesang; das Instrument ist nicht vor dem Gesange, sondern aus und mit diesem, und setzet ihn selbst da voraus, wo es allein ihn ausspricht, und sei es auch in der unvollkommensten Weise. Das Volk Gottes im alten Bunde hatte seine heilige Musik für die Feier des Dienstes Gottes, weil es für denselben auch seine heilige Poesie hatte; die Kirche Christi hat heilige Musik, weil ihre ganze Liturgie der vollendetste Gottesdienst, erhabene Poesie ist. Musik ist ihre ganze Liturgie. Wo ist etwas in ihr, das nicht zum Gesange sich verklärt hätte? Schlaget die liturgischen Bücher der Kirche auf, das Brevier, und bei jeder Antiphon findet ihr den Ton der Musik nebenan verzeichnet[4]), Hore für Hore, Tag für Tag, Woche für Woche, einen Festcyklus um den andern hindurch; und so singet sie ihre reich wechselnden Hymnen und Antiphonen und Psalmen u. s. f. Sehet ihre Missalien und Gradualbücher durch, und auch hier sind

1) Luc. 2, 13.

2) Matth. 26, 30. Marc. 14, 26.

3) „De hymnis et psalmis canendis ipsius Domini et Apostolorum habemus documenta, exempla, praecepta.“ S. Aug. Epist. 55. (IV. Conc. Tolet. can. 13.)

4) Was freilich in gar vielen Ausgaben seit längerer Zeit wie als unnütz weggelassen wurde.

Drittes Hauptstück.

Kirchliche Poesie und Mu

1. Abschnitt.

Grundlagen.

§ 82.

Stellung der kirchlichen Poesie und

1. Kirchliche Poesie und Musik stehen ir
ziehung zur Liturgie. Die Liturgie der Kirche ist
Höheres, als Poesie und Musik im gewöhnlichen Sinne: sie is
Christi selber in und mit seiner Kirche; aber
Opfer oder Gebet oder Segnung und Weihe, findet ihr
Handlung in Wort und Ton, und in einer Weise, die jed
hinter sich läßt. Der liturgische Text, der liturgische Gesan
unter kirchlicher Poesie und Musik verstehen, und zwar in
sagen, idealsten Bedeutung.

2. Das ganze heilige Jahr, wie es die Kirche in ih
darstellt, kann mit vollstem Rechte ein großartiges göttl
vollkommen nach Inhalt und Form; und so jeder Kr
minder jeder einzelne Tag von der höchsten Festfeier an
Diese Psalmen und Hymnen und Segnungen und An
Verse und Lesungen der Schrift sind lauterste Poesie:
Geistes und der vom göttlichen Geiste selber begeiste
es, daß Keiner ein wahrer Dichter sein könne, er sei
mit Gott verkehre; und auch wir wissen es, daß n
nicht die Liebe den Dichter mache, sondern das Höhe
und lehret im Innern. Die Kirche Gottes aber
des Ewigen, ist die mit Christus allezeit und ohn
ihr Verkehr eine nie endende Hochzeitfeier in D
das Wort auf den Lippen ihr zum Gedicht, zum

...nweisen. Die Kirche hat
...nische Bearbeitung
... zugelassen
... nie

...te,
der
...dung
sollten
... Kirche
Das Zu-
...hfalls viel
Maßregeln
...und Malerei
geradezu un-
...und Musik.
getrennt werden
Gebrauche etwa
...s hl. Wort kennt
...worden, so werden
...eben einander stellen.

... Poesie.

...diese hier im Auge haben,
nicht so fast auf die An-
...ützung für die Musik, und
...diese genommen werden; doch
...en theils auf den Inhalt,
...he Approbation.

...it guten Schrift: „Der Gregorianische
... ausgesprochen haben, wenn der Begriff
wäre? Sehr gut ist dieß geschehen in:
Beantwortung der Frage: Was ist ech.e
...ppenrath 1871; in neuerer Zeit auch durch
1883, und durch Jos. Jungmann S. J. in
...4, S. 791 ff., durch Selbst, Krutschek u. A.

2. Der Inhalt der liturgischen Poesie darf:

a) nur ein solcher sein, der von der Kirche bereits autorisirt worden. Wie sorgfältig hierüber gewacht wurde, geht sowohl aus den bekannten in den liturgischen Büchern ausgesprochenen allgemeinen Vorschriften, als auch aus den hieher bezüglichen einzelner Diöcesen hervor. „Anderes soll in der Kirche nicht gelesen oder gesungen werden, als das, was göttlicher Autorität ist und durch das Ansehen der orthodoxen Väter geheiliget ist“[1]. „Neue Geschichten, Hymnen, Sequenzen, wenn sie nicht auf dem Provincial-Concil oder auf den Synoden der Bischöfe gutgeheißen sind, sollen in den Kirchen durchaus nicht gelesen oder gesungen werden“[2]. „Die Sequenzen, welche man Prosen nennt, sollen die Bischöfe oder diejenigen, welchen sie diese Sache übertragen haben, wiederholt prüfen, und die alten, nach ihrem Inhalte tauglichen und durch uralten Gebrauch gutgeheißenen beibehalten. Wenn dagegen solche ohne die gesetzliche Autorität eingeführt wurden, oder gesungen worden, so sollen dieselben sorgfältig untersucht werden, damit nicht ihr Gebrauch in den Kirchen zu häufig sei“[3].

b) Ein anderer als der liturgische, d. h. aus den heiligen Büchern entnommene und mit der treffenden Tagesfeier übereinstimmende Text darf nicht genommen werden. So verordnen Alexander VII. (23. Apr. 1657), Innocenz XII. (20. Aug. 1692), und Letzterer gestattete nur irgend ein Motett aus dem Meßbuch oder Brevier zur Andacht des Volkes zu nehmen[4].

---

1) Ahytonis Episcop. Basil. Capitular. a. 820. cap. 19. Hartzh. l. c. t. II. pag. 19.

2) Synod. Prag. Provinc. a. 1355. Hartzh. l. c. t. IV. pag. 393.

3) Conc. Provinc. Camerac. a. 1565. Hartzh. l. c. t. VII. pag. 103. — Für jetzt hat diese Bestimmung ihre Bedeutsamkeit nicht mehr, da die Sequenzen von der Kirche selbst auf nur fünf reducirt sind. Von den Litaneien sind für den gottesdienstlichen Gebrauch nur gestattet die Allerheiligen-, die lauretanische und die Namen Jesu-Litanei, in neuester Zeit die vom hl. Stuhle selbst corrigirte und ergänzte Litanei vom hlst. Herzen Jesu.

4) Auch schon früher bestimmt das Concil von Basel: „Quae cantantur, officio semper concordent, atque ex missali, breviario vel scriptura sacra desumta sint.“ Cf. S. C. R. 5. Jul. 1631, 11. Sept. 1847. — Die oben angeführte Bestimmung Papst Innocenz XII. möge hier etwas ausführlicher stehen. Er verbietet nämlich durchaus alle Motetten und ähnliche Compositionen (d. h. mit selbstgewähltem, nicht mit der Liturgie übereinstimmendem Texte) in den Kirchen zu singen; bei der heiligen Messe sollen der Introitus, das Graduale und das Offertorium gesungen werden, und bei der Vesper die Antiphonen vor und nach den Psalmen, jedoch ohne die geringste Aenderung, so daß sich die Musiker ganz nach dem Priester richten; denn wie der Priester weder etwas hinzusetzen noch etwas vom Officium oder Brevier wegnehmen kann, so steht diese Befugniß ebensowenig dem Musiker zu. Se. Heiligkeit erlaubt jedoch, daß bei der Wandlung in der Messe, bei Aussetzung des hochwürdigsten Gutes Motetten gesungen werden, welche aus den Hymnen des hl. Thomas entnommen sind, oder aus den Antiphonen des Breviers, oder aus der Messe am Frohnleichnamstage, nur darf in den Worten keine Veränderung stattfinden u. s. w.

c) Es ist nicht erlaubt, den liturgischen Text in irgend einer Weise zu verkürzen, oder durch Zusätze zu entstellen[1]). „Wir bestimmen, daß der Mißbrauch einiger Kirchen, in denen das Credo nicht vollständig bis zum Ende gesungen, oder die Präfation oder das Gebet des Herrn zu singen unterlassen wird, oder weltliche Gesänge beigemischt werden, durchaus aufhöre“ [2]). „Der von den Sängern vorgetragene heilige Text muß in all' seinen Worten dergestalt gesungen werden, daß Nichts hinzugefügt, Nichts davon ausgelassen wird. Ebenso ist es nicht gestattet, denselben auch nur durch eine Silbe abzuändern“ [3]).

3. Die Sprache der Liturgie ist:

a) die lateinische, wie in der heiligen Messe, so in allen übrigen Theilen der Liturgie. „Obgleich die Messe viel Unterrichtendes für das gläubige Volk enthält, so schien es doch den Vätern nicht dienlich, daß sie in den da und dort gebräuchlichen Sprachen gefeiert werde“ [4]).

b) Den Text zu liturgischem Gebrauche in eine andere Sprache zu übersetzen, also z. B. Introitus, Gloria, Credo u. s. w. in deutscher Sprache übersetzt zu singen, ist nicht erlaubt. Auch andere deutsche Lieder, vom Chore ausgeführt, besonders statt der Gradualien und Offertorien, sind, es mögen die Worte noch so geistlich lauten, nicht gestattet, weil sie gegen den Ritus der Kirche sind. Ueberhaupt sollte die Volkssprache gar nicht oder nur äußerst selten zugelassen werden[5]).

---

1) S. C. R. 5. Jul. 1631 in Turritan. „Nihil omittendum, sed Missam esse cantandam, prout jacet in Missali.“ Cf. S. C. R. 21. Febr. 1643. Und bes. S. C. R. 22. Jul. 1848. Senens., worin befohlen, daß Introitus, Offertorium, Communion, Sequenz nicht zu unterlassen oder zu verkürzen sei. Auch bei Requiemmessen darf im Dies irae und in der Absolutio Nichts abgekürzt werden, wenigstens ist Nichts auszulassen, was eine Bitte enthält, „quae precationem suffragii respiciunt“. — Auch der Tractus ist ganz vorzutragen, wenn die Orgel nicht gespielt werden darf. S. C. R. 7. Sept. 1861. S. Marci.

2) Conc. Eystett. a. 1447. Hartzh. l. c. t. V. pag. 381. — Synod. Suerin. a. 1492. Hartzh. l. c. t. V. pag. 655. — Dasselbe wird auf vielen Synoden wiederholt.

3) Circulare des Cardinalvicars Patrizi zu Rom in der Instruction für Musikdirectoren vom 20. Nov. 1856. — Vergl. auch monita ad parochos des Bischofes Wilhelm von Trier vom 7. März 1856: „Curent parochi, ne sacer textus notabiliter alteretur mutilando, anteponendo, postponendo atque alterando verba et sensum illorum ac adaptando modulationi, ita ut cantus non verbis et sensui, sed haec illi inservire videantur.“ (Cf. S. C. R. 21. Febr. 1643.)

4) Conc. Trid. sess. XXII. cap. 8. De sacrificio Missae.

5) Das Concil von Basel verbot „inter Missarum solemnia cantilenas vulgari sermone conditas cantari“. Conc. ed. Labb. t. XIII. pag. 1532. — „Minime tolerandum abusum (sc. canendi carmina vel alia quaecunque verba vernacula lingua in ecclesiis, in quibus reperiatur expositum ss. Sacramentum), sed, vel adsit ss. Sacram. vel non, omnino Episcopus prohibeat in ecclesiis cantiones vel quorumvis verborum cantum materno

c) Deutsche Gesänge sollen überhaupt nur bei geringeren Feierlichkeiten zugelassen werden. „Gesänge, welche in der Volkssprache abgefaßt sind, sollen, so weit das geschehen kann, bei grösseren Festlichkeiten der Kirche unter dem Hochamte und den Vespern nicht gehört werden, sondern sind nur bei minderen Festlichkeiten des Cultus und im täglichen Officium zuzulassen" [1]). „Kirchliche Gesänge in der Landessprache sollen nur bei geringeren Feierlichkeiten, bei Volksandachten, bei Processionen, Bittgängen, Abendandachten, auch bei der heiligen Messe, wenn diese still gelesen wird, nicht aber bei dem Hochamte und der feierlichen Vesper zur Anwendung kommen" [2]).

4. Besonders bedürfen der kirchlichen Approbation:

a) jene Lieder, welche in der Kirche bei verschiedenen Andachten vom Volke in seiner Sprache gesungen zu werden pflegen. „Auf daß die uralten und lobenswerthen frommen Gewohnheiten unserer Provinz fortdauern, billigen wir die alte Sitte, nach welcher in den Kirchen je nach der Verschiedenheit der Zeiten verschiedene Lieder von dem Volke, wie sie der Prediger anstimmte, vor und nach der Predigt gesungen werden, unter der Bedingung jedoch, daß kein Lied gesungen werde, welches in der Diöcesanagende nicht enthalten, oder vom Bischofe nicht approbirt ist" [3]).

---

idiomate." S. C. R. 24. Mart. 1657 in u. Ternan. Ferner die Dekrete der S. C. R. vom 27. Febr. und 11. Sept. 1847, 11. Jun. 1879, 29. Dec. 1884, und besonders 31. Jan. 1896. Mit dem Gesange des Priesters am Altare läßt sich der Gesang des Volkes in der Muttersprache nicht vereinigen. Am Frohnleichnamstage (auch bei der Procession) sollen keine Lieder vulgari sermone gesungen werden, S. C. R. 21. Mart. 1609. Andere Bestimmungen der S. C. R. 7. Aug. 1628, 12. Mart. 1639, 24. Mart. 1657, 22. Mart. 1862, sprechen sich gleichfalls gegen den Gebrauch der Volkssprache aus. Nach der Ertheilung des hl. Segens mit dem Allerheiligsten kann ein kurzes Lied („versiculus") in der Volkssprache zu singen gestattet werden. S. C. R. 3. Aug. 1839. Wenn das Tantum ergo und Genitori. Vers. und Or. hiebei gesungen worden sind, kann auch „in actu benedictionis" das Volk in seiner Sprache singen, wie das „Dreimal heilig" u. A. So die S. C. R. 2. Aug. 1872 in einer Instruction an die Franziskaner der Tyrolerprovinz, welche Concession auch wohl ausgedehnt werden darf. Die Gewohnheit des gläubigen Volkes kömmt hiebei stets sehr in Betracht. Cf. S. C. R. 27. Aug. 1864 in u. Nicaragua. Die Entscheidung der S. C. R. vom 3. Apr. 1883 mit dem Beisatze „praecipue vero coram sanctissimo Sacramento" kann nicht für die Erlaubtheit des Volksgesanges vor dem Allerheiligsten herangezogen werden.

1) Monit. ad paroch. Guilielm. Episcop. Trevir. 7. Mart. 1856.

2) Bisch. Verordnungsblatt für die Diöcese Regensburg, 24. April 1857, S. 20.

3) Synod. Provinc. Salisburg. a. 1569. Hartzh. l. c. t. VII. pag. 360. — Auch in der Diöcese Regensburg ist die Approbation für jedes Lied und seine Melodie, wie diese vom Volke bei der heiligen Messe (stillen Messe), oder auch bei Oelberg- und Kreuzwegandachten, Wallfahrten u. dergl. gesungen werden, noch durch das oberhirtliche Ausschreiben vom 15. Dec. 1851 gefordert. Verordnungensammlung S. 602.

b) Für neu gefertigte Lieder soll die Approbation nicht leicht gegeben werden. „Die Pfarrer sollen in ihren Kirchen Gesänge in der Volkssprache aus neueren, wenn auch katholischen Autoren genommen, nicht zulassen, sondern sollen nur alte und durch langen Gebrauch approbirte Lieder, wo das herkömmlich, zu singen gestatten“ [1]).

c) Mit aller Sorgfalt ferne zu halten sind Lieder, die nicht von katholischen Verfassern herrühren, oder Irrthümliches enthalten. „Lieder in der Landessprache, die nicht katholisch gefertiget sind, sollen durchweg entfernt werden“ [2]). „Wir verordnen, daß von unseren Kirchen ferne bleiben und in denselben keine Stätte finden, Gesänge von Häretikern, sie mögen durch noch so grossen Schein schöner Modulationen oder Frömmigkeit das Volk ansprechen. Dagegen lassen wir dem Volke zu jene alten katholischen Gesänge, zumal die, welche unsere frommen deutschen Voreltern bei den Festlichkeiten der Kirche gesungen haben' und genehmigen es, daß dieselben in den Kirchen oder auch für Processionen beibehalten werden“ [3]).

§ 84.

Bestimmungen über kirchliche Musik.

1. Da diese Bestimmungen sehr zahlreich, so heben wir hier nur die bedeutsameren aus und reihen sie in vier Abtheilungen zusammen, deren erste jene über den eigentlich liturgischen, den gregorianischen Gesang, die zweite jene über den mehrstimmigen Gesang, die dritte jene über die Instrumentalmusik, die vierte jene über das Decorum enthält, das in der Kirche von Seite der Ausführenden beobachtet werden soll.

2. a) Der eigentlich liturgische Gesang ist der gregorianische, d. h. der einstimmige cantus firmus oder planus; und seine Beibehaltung und Pflege befehlen darum wie die liturgischen Bücher, so auch die Concilien und Decrete der Kirche. Das Concil von Trient [4]) befiehlt, daß dieser Gesang von den Klerikern erlernt werde; Benedikt XIV. erklärt, daß dieser Gesang der eigentlich liturgische, und daß er, wenn er nach Vorschrift andächtig und geziemend vorgetragen wird, von frommen Gläubigen sogar lieber gehört werde, als der harmonische Gesang [5]); und in neuerer Zeit wiederholen die Bischöfe dieselben Vorschriften.

1) Synod. Varmiens. a. 1582. Hartzh. l. c. t. VII. pag. 910.

2) Statut. Dioeces. Pragens. a. 1565. Hartzh. l. c. t. VII. pag. 29.

3) Synod. August. a. 1567. Hartzh l. c. t. VII. pag. 164.

4) Sess. XXIII. de reformat. c. 18.

5) Bened. XIV. Encycl. an die Bischöfe des Kirchenstaates vom 19. Febr. 1749. Bullar.

„Wir wünschen es gar sehr, daß, wo diese herrliche Gesangsweise jetzt noch im Gebrauche ist, sie durchaus beibehalten, gepflegt und gefördert werde, da aber, wo sie außer Gewohnheit gekommen, oder gänzlich verschwunden ist, aus allen Kräften hergestellt und auf's Neue ausgeübt werde." „Denn dieser Gesang, der von der heiligen Mutter, der Kirche selbst, nicht ohne besondere Beihilfe des heiligen Geistes geschaffen und eingeführt worden, ist zur Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen und zur Erhebung der Gemüther zum Himmlischen bei weitem der geeignetste und vorzüglichste Gesang, so daß er, wenn er recht und geziemend ausgeführt wird, jeglichen anderen durch Schönheit, Würde, Erhabenheit und durch eine gewisse geheimnißvolle Gewalt über die Herzen wunderbar weit überragt" [1]). Dasselbe Urtheil über die Vorzüglichkeit des gregorianischen Gesanges finden wir, um bei kirchlichen Aussprüchen neuerer Zeit zu bleiben, in dem Rundschreiben des Erzbischofes von Mecheln vom 26. April 1842, woselbst ebenfalls seine Beibehaltung und Wiedereinführung befohlen ist; ingleichen in dem Erlasse des Generalvikariats der Erzdiöcese Köln vom 15. August 1854, in dem bischöflichen Erlasse für die Diöcese Regensburg vom 24. April 1857, und besonders in den Decreten der in unserer Zeit sowohl in Deutschland (Wien, Köln, Prag), als auch in Frankreich (Toulouse, Auch), Italien (Pavia) und Amerika (Baltimore) abgehaltenen Provincial- und Diöcesansynoden.

b) Derjenige gregorianische Gesang aber soll als der liturgische betrachtet werden, der von Rom aus, dem Mittelpunkte der Kirche, als solcher bezeichnet worden. Darum weisen die ältesten Bestimmungen eben dahin, wenn es sich um Einführung oder Herstellung des gregorianischen Gesanges handelte. „Jeder Bischof soll mit seinen Priestern, in seinem Sprengel das Officium also singen, wie es die römische Kirche singt" [2]). „Wie die römische Kirche psalliret, so sollen Alle, die mit ihr den gleichen Weg gehen, thun" [3]). Jede einzelne Kirche aber soll sich nach der Kathedralkirche richten. „Da wir vernommen haben, daß die verschiedenen Kleriker in den kanonischen Horen und in den verschiedenen Officien eine verschiedene Weise zu psalliren beobachten, gegen die kanonischen Satzungen, so befehlen wir, um diesem Uebelstande ein kräftiges Heilmittel entgegenzustellen, strenge, daß von allen und jeden Klerikern im Psalliren die nämliche Weise und Ordnung beobachtet werde, so zwar, daß hierin ein Jeder, er mag nun Säcular- oder Regularkleriker sein, sich seiner Kathedralkirche an-

---

magn. t. XII. pag. 12. ed. Luxemburg. Vollständig übersetzt bei R. Schlecht, „Geschichte der Kirchenmusik", S. 160—174.

1) Monit. ad paroch. Guilielm. Episcop. Trevir. 7. Mart. 1856.

2) Synod. Aquisgranens. a. 803. Hartzh. t. I. pag. 370. — Ganz dasselbe besagt das Capitular. vom Jahre 805. Ibid. pag. 388.

3) Ahytonis Episc. Basil. Capitular. a. 820. Hartzh. l. c. t. II. pag. 19.

schließe"[1]). Und in neuester Zeit haben Papst Pius IX. und Leo XIII. wiederholt die Bischöfe des Erdkreises aufmerksam gemacht, daß nur die von Rom besorgten und approbirten liturgischen Gesangbücher der Regensburger Edition als die authentischen zu betrachten, daß aus ihnen die Gesänge für Missale, Rituale und Pontificale zu entnehmen seien; ihre Einführung aber wird den Bischöfen dringend empfohlen, „auf daß so allerorten und in allen Diöcesen wie in der gesammten Liturgie, so auch im Gesange die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet werde"[2]).

c) Zu bestimmten Zeiten des Jahres und bei bestimmten Officien sollte der gregorianische Gesang ausschließlich angewendet werden. In den Messen und Officien für die Verstorbenen, in der Zeit des Adventes und Quadragesimä und an Ferialtagen ist dieses in liturgischen Büchern und in den Verordnungen der Bischöfe ausgesprochen. Die Vorschrift des Cäremoniale lautete bisher: „In den Messen und Officien der Verstorbenen bedienen wir uns weder der Orgel, noch der sogenannten figurirten Musik, sondern des Cantus firmus, der auch in der Zeit des Advents, und der Fasten und an ferialen Tagen nach der Vorschrift gebraucht werden soll". — „Die Sänger sollen vom fünften Sonntage in der Fasten (Passionssonntag) bis Ostern mit Ausnahme des Gründonnerstages nicht den figurirten Gesang, sondern den gregorianischen gebrauchen"[3]). Das Decret des Erzbischofes von Mecheln erklärt: „Wir wünschen, daß man des gregorianischen Gesanges vorzüglich sich bediene im Advent und in der Fastenzeit, in den Metten der heiligen Woche, beim ganzen Officium am Charfreitag, in den Messen für die Verstorbenen, vorzüglich aber bei der Begräbnißfeier und den Exequien"[4]). Auch in der Diöcese Regensburg ist in dem öfter angeführten oberhirtlichen Erlasse der Gebrauch des gregorianischen Gesanges in diesen Zeiten und gottesdienstlichen Verrichtungen vorgeschrieben. In neuester Zeit ist in Rücksicht auf manche Verhältnisse

1) Conc. Salisburg. a. 1386. Hartzh. t. IV. pag. 531. — Dasselbe Conc. Wratislav. a. 1416. Ibid. t. V. pag. 155. (Cf. De consecrat. D. II. c. XXXI.)

2) Siehe die Erlasse des hl. Stuhles vom 30. Mai 1873, vom 14. April 1877, vom 15. November 1878, vom 26. April 1883, vom 8. Mai 1884 und endlich vom 7. Juli 1894, worin alle früheren Decrete bestätiget, „alle kirchlichen Oberhirten aber ermahnt werden, im Interesse der Einheit des kirchlichen Gesanges in der heiligen Liturgie die authentische Ausgabe thunlichst einzuführen." Ueber die Geschichte dieser authentischen Ausgabe des heiligen Stuhles siehe die inhaltsreiche Studie von F. X. Ahle, „Die Choralausgabe der hl. Ritencongregation", Regensburg, Pustet 1895.

3) Caeremon. Episc. lib. I. cap. 28. nr. 13. — Ibid. lib. II. cap. 20. nr. 3: „Cantores ab hac Dominica V. Quadragesimae usque ad Pascha excepta fer. V. in Coena Domini non utantur cantu figurato, sed gregoriano."

4) Decret vom 26. April 1842, Art. 1.

in dem revidirten Cäremoniale hierin eine Milderung dahin zugelassen worden, daß andere Musik[1]) als der gregorianische Gesang in den Messen für Verstorbene, sowie im Advent und der Fastenzeit angewendet werden kann; aber „vom Passionssonntage an bis zu Ostern, mit Ausnahme des Gründonnerstages, sollen die Sänger nur des Gesanges, und zwar des gregorianischen oder des figurirten polyphonen sich bedienen"[2]).

d) Insbesondere ist an diesem heiligen Gesange keine Anordnung in den liturgischen Büchern für unbedeutend und klein anzusehen. Im Gesange der Orationen, in der genauen Einhaltung der Unterschiede des solennen und ferialen Tones bei den Präfationen, dem Paternoster, und den Responsorien, in der Wahl des richtigen Gloria[3]) und des Ite oder Benedicamus, in der Beachtung der Psalmtöne spricht sich das Verständniß und die Ehrfurcht wie des Priestes so des Chores aus.

3. Die Kirche hat die harmonische, mehrstimmige Bearbeitung des gregorianischen Gesanges, und die polyphone Musik überhaupt nur unter gewissen Bedingungen zum heiligen Dienste zugelassen. Sie bestimmt:

a) Daß der eigentliche gregorianische Gesang durch solche Bearbeitung, d. h. durch harmonische Beifügung mehrerer Stimmen, sei es auf der Orgel oder im Gesange, in Nichts dürfe geändert werden. „Es kann bisweilen, besonders an festlichen Tagen in der feierlichen Messe oder beim göttlichen Officium auch harmonische Begleitung, nämlich in der Octav, Quint, Quart und dergleichen über dem einfachen, kirchlichen Gesange vorgetragen werden; so jedoch, daß dieser Gesang selbst völlig unversehrt bleibe, und Nichts in Folge dessen an der ernst gearteten kirchlichen Musik geändert werde"[4]). Damit ist auch schon bestimmt, daß der Charakter des kirchlichen Gesanges durch irgend welche moderne Begleitung oder Bearbeitung in Nichts dürfe verweichlicht oder abgeschwächt werden[5]).

---

1) Caerem. Ep. nov. editionis, lib. I. cap. 28. n. 13: „In Missis defunctorum, si musica adhibeatur" (d. i. wenn andere Musik als gregorianischer Gesang angewendet werden will. Ueber den Gebrauch der Orgel hiebei siehe unten S. 398).

2) Caerem. Ep. nov. ed. lib. II. cap. 20. n. 4: „Cantores ab hac Dominica etc. (wie S. 393, Anmerk. 3) .... utantur cantu gregoriano aut figurato polyphono."

3) So ist das Gloria und Ite Missa est de B. Maria zu singen, so oft die Präfation de Nativ. Dom. vorgeschrieben ist. (S. C. R. 4. Febr. 1873 et 25. Mai 1877. Ratisb.)

4) Johannes XXII. l. c. Darum tadelt er jene Discantatoren, die „Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciunt, ignorant super quo aedificant, tonos nesciunt, quos non discernunt, imo confundunt". (Vergl. übrigens unten § 90. 1.)

5) Das Prov. Concil von Köln (1860) verordnet: „Qui in componendis novis melodiis occupantur, non tam chromaticis modulationibus quam scalis sive tonis Gregorianis utantur et modis diatonicis"; und das von Utrecht (1865): „Ne (cantus musicus) a charactere cantus ecclesiastici (sc. choralis), quem semper prae se ferre debet, abscedat."

b) Auch die übrige Musik schließt die Kirche nicht geradezu aus[1]). „Bei diesen Gesängen ist vor Allem darauf zu sehen, daß die Worte auch da noch vollkommen und deutlich verstanden werden"[2]). „Es ist wohl zu beachten, daß die Worte, welche gesungen werden, klar und vollkommen verstanden werden können"[3]). Auch das sollen die Sänger und Musiker im Auge haben, „daß die Harmonie des Gesanges, die zur Vermehrung frommer Gesinnung angeordnet ist, nicht irgend etwas Leichtsinniges oder Lascives zeige und so vielmehr die Gemüther der Hörenden von der Betrachtung der göttlichen Handlung abziehe, sondern daß sie andächtig, klar und verständlich sei"[4]).

c) Es soll durch solche harmonische Bearbeitung der Gottesdienst nicht zu sehr verlängert oder zu lange unterbrochen werden. „Was zum Introitus, Offertorium, zur. Elevation und Communion gesungen wird, soll nicht so hinausgezogen werden, daß der celebrirende Priester zu warten und das heilige Meßopfer zu unterbrechen gezwungen ist. Auch Gloria und Credo, oder was in den Vespern gesungen wird, soll nicht so verlängert werden, daß die Messe ohne Predigt über eine Stunde, die Vesper über $^3/_4$ Stunden daure. Denn es ist bekannt, daß eine unmässige Verlängerung des Gottesdienstes der Andacht der Gläubigen schade"[5]).

d) Auch die mehrstimmigen Gesänge müssen, wie sich von selbst versteht, mit der Liturgie durchweg zusammenstimmen. „Es sollen die Pfarrer wachen, daß der Gesang nach den Rubriken und dem Sinne der Kirche geordnet werde, nicht aber der Willkür des Lehrers oder Chordirigenten überlassen bleibe.

1) Das Cäremoniale kennt sie unter vier Bezeichnungen: „musica", „cantus musicorum", „cantus figuratus" und „cantus figuratus polyphonus". Unter musica im Allgemeinen ist jede Musik außer dem liturgischen, gregorianischen Gesange verstanden, also älterer oder neuerer Art, mit oder ohne Instrumente; unter cantus musicorum der Gesang, welcher nicht von den zum Chore Verpflichteten, sondern von eigens bestellten Musikern ausgeführt wird; unter cantus figuratus der Gesang mit Noten und Notenverbindungen, welche gemäß ihrer Figur eine bestimmte, meßbare Zeitdauer haben („canto fratto", einstimmig mit Orgel); unter cantus figuratus polyphonus ist der figurirte mehrstimmige Gesang älterer oder neuerer Zeit zu verstehen.

2) Bened. XIV. Encycl. l. c. pag. 19.

3) Synod. Cammerac. a. 1565. Harzth. l. c. t. VII. pag. 103.

4) Caerem. Episc. lib. I. cap. 28. nr. 12. „Ne vocum harmonia aliquid levitatis aut lasciviae praeseferat ac potius meditantium animos a rei divinae contemplatione avocet .... sed sit devota, distincta, intelligibilis.

5) Decret des Erzbischofs von Mecheln, 5. Art. — Dasselbe S. C. R. 21. Febr. 1643. — Hinsichtlich des Sanctus ist besonders alle zu grosse Ausdehnung zu vermeiden, da der Priester nach dem Caerem. Ep. lib. II. cap. 8. nr. 70. mit der Elevation bis zur Beendigung des Gesanges warten sollte. Ist das Sanctus sehr kurz, kann die Orgel gespielt werden; aber das Benedictus ist immer erst nach der Elevatio zu beginnen. Caerem. Ep. ib. und S. C. R. 12. Nov. 1831.

Denn der Gesang muß nothwendig der heiligen Kirchenzeit, der Feierlichkeit, welche begangen, dem Officium und dem respectiven Theile desselben entsprechen. Es dürfen z. B. nicht zum Offertorium Worte gesungen werden, welche mit dieser heiligen Handlung nicht ganz übereinstimmen" [1]).

4. Unter allen Instrumenten ist die Orgel allein für den kirchlichen Dienst als geeignet anerkannt und durch die Regeln, welche hinsichtlich ihres Gebrauches in den liturgischen Büchern festgestellt sind, mit einem gewissen liturgischen Charakter ausgezeichnet worden. Es sind aber die wichtigeren Bestimmungen über die Anwendung der Orgel nach dem Cäremoniale [2]) folgende, welche sich auf die Zulässigkeit des Orgelspieles überhaupt, auf das Eintreten des Orgelspieles statt des Gesanges, und auf den Charakter des Spieles beziehen.

a) „An allen Sonntagen und an allen durch das Jahr einfallenden Festen, an denen die Leute von knechtlichen Arbeiten sich zu enthalten pflegen, kann in den Kirchen die Orgel und der Gesang der Musiker zur Anwendung kommen [3]). Unter diese werden aber nicht gezählt die Sonntage im Advente und der Fasten, mit Ausnahme des dritten Sonntags im Advent, der da heißt: Gaudete in Domino, und des vierten in der Fasten, der da heißt: Laetare Jerusalem, in der Messe und Vesper [4]); ingleichen mit Ausnahme derjenigen Feste und Ferien im Advent oder in der Fasten, welche mit Solennität von der Kirche gefeiert werden, wie am Tage der Heiligen Mathias, Thomas von Aquin u. s. f.; ingleichen mit Ausnahme der fer. V. Coena Domini, bis zum Gloria einschließlich, dann des Charsamstages vom Gloria an und weiter, und mit Ausnahme jener Tage, an denen irgend eine Festlichkeit mit Freude und aus irgend einer wichtigen Ursache begangen werden soll" [5]).

„So oft der Bischof, um feierlich zu celebriren, oder einer feierlichen Messe, welche durch einen Anderen celebrirt werden soll, an höheren Festen beizuwohnen, in die Kirche einzieht oder nach Vollendung der heiligen Handlung weggeht, ist es passend [6]), Orgel zu spielen. Dasselbe geschieht bei dem Einzug eines apostolischen Legaten, Cardinals, Erzbischofes oder eines anderen Bischofes, den der Diöcesanbischof ehren will, so lange sie ihr Gebet verrichten und bis die heilige Handlung beginnen soll".

---

1) Monit. ad paroch. Guilielm. Episc. Trevir. 7. Mart. 1856.

2) Lib. I. cap. 28. n. 1—13.

3) „potest"; das früher im Cäremoniale stehende „decet" schien dem Gebrauch der Orgel und dem Gesang der Musiker zu Viel beizulegen.

4) „In Missa solemni, et in Vesperis tantum, non vero in aliis Horis canonicis." Cf. S. C. R. 2. Apr. 1718. in Benevent.

5) Auch bei feierlichen Votivmessen, also während des Advents oder in der Fasten, dann bei Litaneien nach der Vesper darf die Orgel gespielt werden. S. C. R. 14. Apr. 1753. in un. Coimbricen.

6) „Convenit."

„Bei der Matutin, welche feierlich an grösseren Festen begangen wird, kann die Orgel gespielt werden, sowie auch in den Vespern, am Anfange derselben".

b) Die Orgel kann zeitweise sogar auch für den Gesang eintreten, d. h. es kann der heilige Text statt von den Sängern von der Orgel abgesungen werden [1]). „Es ist jedoch Regel sowohl in den Vespern als in der Matutin und in der Messe, daß der erste Vers der Cantiken und Hymnen, und ebenso jene Verse der Hymnen, bei denen man knieen muß, wie der Vers Te ergo quaesumus oder Tantum ergo Sacramentum, wenn nämlich das Allerheiligste auf dem Altare steht, und ähnliche, nicht von der Orgel, sondern vom Chore in verständlichem Gesange vorgetragen werden; so auch der Vers Gloria Patri, wenngleich der unmittelbar vorhergehende Vers ebenfalls vom Chore gesungen worden. Dasselbe wird beobachtet bei den letzten Versen der Hymnen. Bei anderen canonischen Horen, die im Chore recitirt werden, ist es nicht gebräuchlich, die Orgel dazwischen zu spielen ....; wo es jedoch Sitte wäre, kann es geschehen. So oft aber die Orgel an die Stelle des Gesanges tritt .... sollte das zu Singende von Jemandem im Chore verständlich mitgesprochen werden [2]) .... In den solennen Vespern kann die Orgel am Ende eines jeden Psalmes gespielt werden, und wechselweise in den Versen des Hymnus und des Canticums Magnificat, jedoch mit Beobachtung der obigen Regeln".

„In der feierlichen Messe wird sie gespielt bei dem Kyrie eleison und Gloria in excelsis wechselweise [3]); ingleichen am Ende der Epistel, zum Offertorium; ingleichen wechselweise zum Sanctus; ingleichen bei der Elevatio [4]) mit ernsterem und lieblicherem Tone; ingleichen zum Agnus Dei wechselweise; und in dem Verse vor der Oration nach der Communion und am Ende der Messe, nie aber zum Gesange, den der Priester allein vorträgt. Wenn das Symbolum [5]) in

1) Das Cäremoniale hat hiefür folgende vier Bezeichnungen: „figuratur aliquid cantari per organum", oder „suppleri ab organo", oder „interponere organum", oder organum pulsare alternatim".

2) „Laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo clara voce idem cantaret", d. h. wohl auf Einem Ton recitirte.

3) Man achte wohl, daß in dieser Stelle des Cäremoniale das „alternatim" nur dort stehe, wo es gestattet ist, die Orgel mit dem Gesange abwechseln zu lassen, z. B. im Gloria, Sanktus, daß jedoch, wo das alternatim nicht steht, das „ingleichen" sich nur auf das Mitspielen und Spiel der Orgel überhaupt bezieht, nicht auf das Suppliren durch die Orgel.

4) „Sub elevatione sacrae hostiae antiphonae ad hoc sacrificium tantum pertinentes cantentur, quamquam melius et veteri ecclesiae convenientius esset, praesentiam Dominici Corporis in altissimo silentio prostratos contemplari." Synod. August. a. 1548. Hartzh. t. VI. pag. 369. — Dasselbe Synod. Colon. a. 1550 ibid. pag. 632. Dioec. Harlem. I. a. 1564. ibid. tom. VII. pag. 8. und viele andere.

5) „Symbolum vero fidei totum a choro non alternatim organo canatur." Act. Mediol.

der Messe gesungen wird, darf die Orgel nicht dazwischen eintreten, sondern es werde dasselbe von dem Chore in verständlichem Gesange vorgetragen" [1]). Im Officium für die Verstorbenen wird die Orgel nicht gespielt, in der Messe aber, wenn man andere Musik anwenden will (als den gregorianischen Gesang), soll die Orgel wenigstens schweigen, sobald der Gesang (den sie begleitet) zu Ende ist; und hat dieses auch passend für die Ferien des Adventes und der Fastenzeit Geltung" [2]).

c) Was den Charakter des Orgelspieles betrifft, so soll man wohl achten, daß das Spiel der Orgel nicht lasciv oder ausgelassen sei, und daß mit derselben nicht Gesänge vorgetragen werden, die zu dem treffenden Officium nicht gehören [3]), auch nicht profane oder leichtfertige; noch sollen außer der Orgel selbst andere musikalische Instrumente angewendet werden, außer mit Zustimmung des Bischofes" [4]).

5. Obgleich die Kirche in keinem ihrer liturgischen Bücher andere Instrumente außer der Orgel als zum Gottesdienste zulässig bezeichnet, dieselben vielmehr in den nämlichen Büchern vielfach als unzulässig erklärt [5]); obwohl das Gleiche auch viele Synoden und einzelne grosse Bischöfe [6]) zu allen Zeiten gethan, so hat die Kirche dennoch immer auch mit Milde und Nachsicht in dieser Sache da verfahren, wo wegen der geringeren Erfassung der Liturgie, ihrer Erhabenheit, und des innigen Zusammenhanges des gregorianischen Gesanges mit dieser, die

Conc. Provinc. III. pag. 96. — Dasselbe Synod. Harlem. l. c. — „In symbolo canendo placet nec organa, nec musicam adhiberi, nisi sit simplex ac talis, ut singula verba sine repetitione intelligi possint." Conc. Provinc. Cammerac. a. 1565. Hartzh. t. VII. pag. 103. „Symb. integre intelligibili voce decantetur." S. C. R. 10. Mart. 1657. Segunt. Ebenso S. C. R. 7. Sept. 1861. S. Marci: „Symbolum integre canendum, etiamsi pulsetur organum."

1) Das Deo gratias nach dem Ite Missa est sollte gesungen, kann aber auch von der Orgel abgespielt werden. S. C. R. 11. Sept. 1847 in u. Angelopol.

2) Caerem. Ep. nov. ed. lib. I. cap. 28. n. 13.

3) „Arceant Episcopi ab ecclesiis musicas eas, ubi sive ab organo sive cantu lascivum aut impudicum aliquid miscetur." Conc. Trid. sess. XXII. Decret. de observ. et evit. in celebr. Miss. — Dasselbe auf fast allen Provincial- und Diöcesanconcilien und in den Erlassen der einzelnen Bischöfe.

4) Caerem. Ep. l. c. nov. edit.: „Nec alia instrumenta musicalia praeter ipsum organum addantur nisi de consensu Episcopi." (Die letzten Worte sind neu beigefügt.)

5) Siehe z. B. die eben angeführte Stelle des Caerem. Episc.

6) Act. Mediol. Conc. Provinc. I. pag. 31: „Organo tantum in ecclesia locus sit: tibiae, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur." — In dem erwähnten Rundschreiben des Cardinalvicars Patrizi zu Rom, wird Instrumentalmusik nur gestattet, wenn in jedem einzelnen Falle die Erlaubniß hiezu nachgesucht und schriftlich empfangen worden. — Auch das „Regolamento per la musica sacra, approb. da S. S. Leone XIII. ai Ordinari delle diocesi d'Italia vom 24. Sept. 1884 ist sehr beachtenwerth.

Instrumentalmusik oder neuere Musik überhaupt die Gemüther mehr anzusprechen schien [1]), als der einfache und ernstere Charakter der eigentlich liturgischen Musik. Stets aber war sie bemüht, der durch solche neuere Musik vielfach drohenden Gefahr immer grösserer Verweltlichung und Ausartung wirksam entgegenzutreten. Darum sind hier folgende Bestimmungen wohl zu beachten:

a) Alle jene Instrumente, „welche einen theatralischen Charakter haben", als z. B. Pauken, Jagdhörner, Trompeten, Pfeifen, Harfen, Becken u. dergl., müssen durchaus ausgeschlossen bleiben; dagegen mögen nur jene gebraucht werden, „die geeignet sind, die Stimmen der Singenden zu verstärken und zu unterstützen" [2]).

b) „Wir befehlen, daß von der heiligen Musik entfernt bleibe Alles, was ihrem Zwecke nicht entspricht, oder was nur zur Vergnügung der Zuhörer, zur Befriedigung der Neugierde oder dem eitlen Ruhme der Compositeure dienen kann. Strenge also untersagen wir alle theatralischen, weltlichen oder militärischen Modulationen und Arien zu kirchlichen Zwecken" [3]).

c) „Die in den Kirchen auszuführende Musik muß sich von der profanen und theatralischen nicht allein in den Melodieen, sondern auch in der Haltung unterscheiden. Darum werden alle diejenigen Motive untersagt, welche nicht im religiösen Sinne durch die Worte selbst eingeflößt sind, oder an die Bühne erinnern können; die allzu lebhaften und aufregenden Bewegungen sind zu vermeiden, und wenn die Worte Erhabenheit und Frohlocken bezeichnen, so werde dieses durch die Musik mit anmuthig religiöser Freudigkeit, nicht aber durch ungezügelte, tanzartige Lebhaftigkeit ausgedrückt. Verboten sind das Recitativ, der parlante Gesang, oder andere, diesen ähnliche Vortragsweisen, ebenso die Wiederholung irgend eines Stückes im Ganzen, ... lange Introductionen und Präludien sowohl für das volle Orchester, als für Soloinstrumente. Der Instrumentirung darf weder das von der Kunst gebotene Colorit, noch die Grazie abgehen, inzwischen ist auch jede zu weit getriebene Weichheit und jeder zu geräuschvolle Satz als lästig und unpassend im Hause des Herrn zu vermeiden" [4]).

---

1) Mit besonderer Milde hat Papst Benedikt XIV. in seiner bereits angeführten Encyklika die Gesinnung der Kirche in dieser Sache ausgesprochen.

2) Bened. XIV. l. c. pag. 21. — Ebenso das Circulare des Cardinalvicars Patrizi in Rom, und alle neueren Erlasse der Bischöfe. In dem des Cardinals Patrizi heißt es ausdrücklich: „Der Componist soll jederzeit beherzigen, daß Instrumentalmusik in den Kirchen eigentlich nur geduldet wird, und nur dazu dienen dürfe, den Gesang zu unterstützen und zu beleben, nicht aber ihn zu beherrschen, noch viel weniger ihn zu übertönen, unterzuordnen und als Nebensache zu behandeln."

3) Decret des Cardinalerzbischofes von Mecheln, Art. 8.

4) Circulare des Cardinalvicars Patrizi.

d) „Militärische Aufzüge mit Pauken und Trompeten eignen sich nicht für das Haus Gottes; auch bei Processionen außer der Kirche ist es besser, wenn lautes Gebet und Gesänge, besonders Hymnen und Litaneien, an deren Stelle treten. Nicht der Lärm der Instrumente, sondern die Andacht und die Ehrfurcht der Betenden erhöhet wahrhaft jede Feier" [1]).

e) „Symphonieen, die durch Instrumente allein, ohne Gesang, bei Processionen oder anderen gottesdienstlichen Verrichtungen ausgeführt werden, müssen wenigstens einen ernsten, feierlichen Carakter haben und zur Andacht stimmen und nicht durch eine zu lange Dauer Langweile verursachen" [2]).

6. Die liturgische Musik forderte auch Sänger, die von der Kirche eigens hiezu bestellt sind, und die älteren kirchlichen Vorschriften sind hierin sehr strenge. Gewiß verlanget es aber die Ehrfurcht für das Haus des Herrn und die heiligen Handlungen, daß jetzt bei etwas geänderten Verhältnissen auch von jenen Sängern oder Musikern, die nicht aus dem Klerus genommen sind, das Decorum in der Kirche mehr beachtet werde, als das bisher vielfach der Fall war.

a) Mädchen und Personen des anderen Geschlechtes überhaupt sollen auf den Chören der Kirche nicht zugelassen werden [3]).

---

1) Oberhirtl. Verordnung der Diöcese Regensburg a. a. O., S. 19. — Dasselbe in vielen Synoden, z. B.: „Verum huc saecularis stultorum hominum vanitas irrepsit, et adhibentur etiam ludi profani et scurriles magno strepitu, ac quasi ad praelium procedendum esset, tympana pulsantur .... quibus populus delectatus a rebus, quae processione aguntur, avocatur .... Sint processiones compositae, graves et modestae .... orent homines, aut suaviter corde et voce modulentur." Synod. Argent. a, 1549. Hartzh. t. VI. pag. 558. — „Musicis vero cujusvis generis instrumentis in processionibus sonari ne ullo modo permittatur." Act. Mediol. Conc. Provinc. IV. pag. 156.

2) Decret des Cardinalerzbischofes von Mecheln, 7. Art. — Nach Papst Benedict XIV. darf solche Instrumentalmusik nur dann angewendet werden, wenn sie nicht einen Theil des Gottesdienstes ausmacht, ernst, und zur Erweckung der Andacht passend ist, und selbst da nur selten. Encycl. l. c. pag. 22.

3) Acta et Decr. Syn. Prov. Colon. 1860. cap. 20. pag. 124. „Quum chorus liturgicae actionis partem constituat, mulieribus, quae a servitio Altaris excluduntur, locus in choro esse non potest." — „Nullo modo scenicas Cantatrices in choro tolerabunt." Syn. Prov. Strigon. 1858. — Wir erinnern hier an den wohl auch hieher bezüglichen, und bis auf die neueren Zeiten befolgten Befehl des Apostels, daß das Weib in der Kirche schweige. „Virginum vero conventus sic collectus esto, ut psallat, vel legat, sed tacite, ita ut labiis quidem loquantur, vox autem ad alienas aures non perveniat. Mulieri enim in ecclesia loqui non permitto; et nupta quoque similiter agat, ut et oret et labia sic moveat ne vox exaudiatur." S. Cyrill. Hieros. Procatech. nr. 14. Der hl. Isidor von Pelusium meldet zwar, daß von den Apostelzeiten an um der Geschwätzigkeit willen den Frauen in der Kirche doch zu singen erlaubt gewesen, daß aber diese Erlaubniß aufgehoben worden sei, als man hierin einen

b „Wenn Kleriker, die das Amt der Sänger versehen können[1]), fehlen, so daß Laien hiezu um Lohn angestellt und verwendet werden müssen, dann sollen diese nicht allein in der feierlichen Messe und im Officium, sondern auch bei Processionen und Leichenfeierlichkeiten und anderen kirchlichen Verrichtungen im klerikalen Gewande und mit dem Supperpelliceum, wie das die Provincialconcilien vorschreiben, erscheinen. Auch sollen ihr Leben und ihre Sitten vorher vom Bischofe wohl untersucht und tadellos erklärt worden sein"[2]).

c) „Um die Unehrerbietigkeiten zu verhindern, welche durch das Anhören der Musik mit dem Altare zugewandtem Rücken und das Anschauen der Sänger und anderer Executanten, deren Tribüne sich über den Kirchthüren befindet, begangen werden, wird verordnet, daß diese Tribüne zu den Seiten des Altares angebracht werde; und falls sich dieses nicht bewirken lassen sollte, so soll die Tribüne in einer Weise verdeckt werden, daß dadurch das unmittelbare Anschauen der Executanten verhindert wird"[3]).

d) „Es wird den Musikdirectoren untersagt, den Tact mit einem Tactstocke oder ähnlichem Instrumente zu schlagen. Sie sollen sich vielmehr nur eines Musikblattes, wie es bisher gebräuchlich, bedienen und sich nicht erlauben, während der Direction dem Altare und den Zuhörern den Rücken zuzuwenden. Gleichzeitig wird sowohl den Directoren, als den Sängern und Musikern die Pflicht eingeschärft, sich jedes lauten Gespräches oder Geflüsters zu enthalten, und sich stets zu vergegenwärtigen, daß sie sich im Hause des Herrn befinden, und die Aufgabe haben, durch ihre Productionen die göttliche Majestät zu verherrlichen. Hauptsächlich wird den Sängern die gebührende Haltung und Sammlung, wie auch eine klare und erbauliche Aussprache der heiligen Worte empfohlen, weil von der angemessenen Vortragsweise des Sängers der religiöse Eindruck der Kirchenmusik größtentheils abhängt. Es soll auch, um keine Störung und Zerstreuung im Volke zu veranlassen, den ausführenden Musikern nicht gestattet sein, die Instrumente fortzulegen und ihre Plätze zu verlassen, bevor die heilige Function vollendet ist"[4]).

Anlaß zu mancher Sünde erkannt hatte. Vergl. Gerbert de cantu et music. sacr. St. Blas. 1774. t. I. pag. 40.

1) Cf. Pontif. Rom. De officio Psalmistatus.

2) Act. Mediol. Conc. Provinc. IV. pag. 155. — Andersgläubige, selbst Kinder, sollen zum Chordienste nicht zugelassen werden, anderseits aber sollen auch nicht katholische Musiker, sei es für den Gesang oder die Orgel, in protestantischen Kirchen sich betheiligen. C. Sacri Off. 7. Jul. 1863, 1. Maj. 1889. C. de propag. fide 19. Jun. 1889. —

3) Circulare des Cardinalvicars Patrizi.

4) Ebendas.

e) Vieles sagen die kirchlichen Bestimmungen und die Aussprüche der Väter über den Vortrag des gregorianischen Gesangs. „Die Sänger sollen sich auf's Eifrigste bemühen, daß sie die vom Himmel ihnen verliehene Gabe nicht durch ein sündhaftes Leben beflecken, sondern sie vielmehr durch Demuth und Nüchternheit und Keuschheit und den übrigen Schmuck heiliger Tugenden zieren. Ihre Sangweise soll die Gemüther des umstehenden Volkes zur Erinnerung und Liebe himmlischer Dinge nicht bloß durch die Erhabenheit der Worte, sondern auch durch die Anmuth des Tones, mit dem dieselben vorgetragen werden, erheben. Es muß aber der Sänger, wie das von den heiligen Vätern uns überliefert ist, sowohl durch die Stimme, als auch durch Fertigkeit hervorragen und ausgezeichnet sein. Die einzelnen Vocale und Worte sollen die Sänger gut und wohllautend aussprechen und singen; diejenigen aber, die hierin weniger fähig, sollen, bis sie besser unterrichtet sind, lieber schweigen, als dadurch, daß sie singen wollen, und es nicht verstehen, auch die Stimmen der Anderen mißklingend machen. Die Psalmen sollen in der Kirche nicht eilfertig oder in zu hohen, oder ungemessenen und schreienden Tönen, sondern ordentlich und klar und mit Zerknirschung des Herzens vorgetragen werden, auf daß sowohl das Gemüth der Singenden mit der Süssigkeit derselben erfüllet, als auch die Ohren der Zuhörer durch ihren geziemenden Vortrag zum Hören geneigt werden. Denn obgleich der Ton eines Gesanges in manchen Officien höher angestimmt zu werden pflegt, so ist doch ein solcher bei dem Vortrage der Psalmen zu vermeiden" [1]).

---

1) Regul. Chrodegang. a. 762. cap. 50. Vergl. Conc. Aquisgran. circa 816. de instit. Canonic. lib. I. cap. 137. Man lese hierüber nach, was von den Aussprüchen der Väter in Dr. Ambergers Pastoraltheologie hinsichtlich dieses Vortrages des gregorianischen Gesanges angeführt ist. Bd. II. § 46. S. 261—265. Dazu die Anweisung Johannes XXII. a. 1322. c. un. X. vag. comm. III. 1. de vit. et honest. clericor. — Ein recht praktisches Büchlein, darin auch noch mehrere kirchliche Vorschriften und gute Anweisungen sich finden, ist: „Der katholische Kirchenchor, oder die vorzüglichsten Pflichten der Chorregenten, Organisten und Sänger", von P. Utto Kornmüller O. S. B. Landshut, Thomann 1868. Insbesondere aber mögen Sänger und Chorregenten oft die inhaltsvollen „Observationes" erwägen, welche dem Graduale vorgedruckt sind.

2. Abschnitt.

Uebersicht der geschichtlichen Entwicklung kirchlicher Poesie und Musik.

I. Artikel.

Die kirchliche Poesie.

§ 85.

Die liturgische Poesie.

1. Die ganze Liturgie der Kirche, haben wir gesagt, ist Poesie; sie ist ein poetisches Kunstwerk höherer Ordnung, voll Leben und Einheit. Bis daß es aber zur Vollendung kam, in der wir es jetzt erblicken, mußte es einen langen Gang der Entwicklung durchmachen. Mehr oder minder reich wie jene Hauskirchen war die apostolische Liturgie, die darin gefeiert wurde; beide aber trugen bereits den Keim einer organischen Entwicklung in sich, sie zeigten die unwandelbaren Grundlinien, wie sie für alle Zeiten festgehalten sein sollten. Die Liturgie stieg mit hinab in die Katakomben, und je weiter in denselben die Gräber der Heiligen der Kirche sich ausbreiteten, desto mehr erweiterte sich die Liturgie selber und gewann ihre göttliche Schönheit und Kraft an der Begeisterung und todesmuthigen Ausdauer der hl. Blutzeugen, deren Gräber sie verherrlichte. Da kam die Zeit des Triumphes; unter Blut war die Kirche groß geworden und stand nun über den Ruinen ihrer Feinde schön und mächtig da, ihre Basiliken voll des inneren Reichthums waren ebenso viele Denkmale dieses Sieges, und die Liturgie, die darinnen sich bewegte, verrieth den gleichen Reichthum, der von jetzt an nur immer mehr zur schönen Einheit des Ganzen sich zu entfalten und auszugestalten strebte. Durch die Zeit des ersten Jahrtausends und nach diesem war die occidentalische Liturgie in dieser beständigen und lebendigen Entwicklung, während die orientalische mit der Trennung vom lebengebenden Herzen Roms erstarrte, und so jeder poetischen Regung in sich verlustig ging. Im Abendlande sehen wir gerade in dieser Zeit des Mittelalters die Liturgie sich mit ihren herrlichsten Zierden schmücken; Fest um Fest füllen die drei grossen Kreise des Jahres; die prachtvollsten Gesänge, wie sie je die Poesie eines Volkes schaffen konnte, mehren sich; und gleichwie in den Domen nun alle Pracht von innen auch nach außen trat, so erhält die Liturgie eine äußere Gliederung, darin der Gedanke des Ganzen in jedem Einzelnen wiederscheint, in der Nichts, auch nicht das Kleinste unbegründet und

etwa blosse Floskel und Spielerei genannt, in der Nichts von seiner Stelle verrückt werden kann, ohne die Harmonie des Ganzen zu stören. Darauf kam eine unselige Zeit für Leben und Wissenschaft und Kunst, aber die kirchliche Liturgie konnte davon nicht Schaden leiden; ja, als ob die Kirche der Welt in einem Beispiele zeigen sollte, worin allein die Rettung und Pflege und die Vollendung alles Grossen gedeihen könne, wurde gerade in dieser Zeit durch die Väter des Concils von Trient, und durch die vom gleichen Geiste erfüllten Päpste, dieser durch alle christlichen Jahrhunderte mit innerer Nothwendigkeit zu solchem Reichthume sich entfaltenden Liturgie das Siegel der universellsten Einheit nach innen und außen und einer höheren, himmlischen Weihe aufgedrückt. Und noch fährt sie in dieser Ordnung fort, immer reicher und reicher sich zu bilden, immer mit neuer Schönheit sich zu bekleiden, je zahlreicher aus der streitenden die triumphirende Kirche ihre Glieder an sich ziehet, je glänzender Christus erscheinet im Gewande seiner Heiligen. Diese Entfaltung ist eine durchaus gleichmässige, organische, frei von aller Willkür und noch mehr frei von allem Einfluß einer sinnlichen und modesüchtigen Welt. Das ist die Poesie der Liturgie, wie wir sie, vom Standpunkte der Kunst, gerne aufgefaßt sähen, als ein grosses, herrliches Ganzes, in dessen Einheit und Harmonie und überirdische Schönheit und Tiefe einzudringen höchste Lust dessen sein sollte, der da Liebe hat für die Kunst der katholischen Kirche.

2. Was vom grossen Ganzen, das gilt in gleicher Weise von den einzelnen Werken liturgischer Poesie, und wir müßten hier von ihren einzelnen Formen reden, also von den Antiphonen und Responsorien, ihren Psalmen und Cantiken und Hymnen und Sequenzen u. s. f. Wir werden hievon nur die wichtigeren Theile ausheben, also vornehmlich die kirchliche Psalmodie und Hymnologie.

3. Es hat die Kirche ihre Psalmen vom alten Bunde überkommen; aber sie mußte dieselben gleichsam zu ihren eigenen Gesängen, zu ihrem ausschließlichen Eigenthüme machen, und das geschah vollkommen nur durch deren Aufnahme in die Liturgie. Die Liturgie erfüllte nun diese Lieder in einer höchst geheimnißvollen Weise mit der ganzen Mannigfaltigkeit des christlichen Lebens und verlieh denselben an Ort und Stelle, da sie selbe gebrauchte, einen neuen ungleich höheren Inhalt und Charakter. Es ist ein neues Gedicht, nicht mehr das alte allein, das in den einzelnen Tagen und Festen in demselben Psalme die Kirche dichtet, ohne die äußere Form, den Buchstaben zu ändern. Von grossem Interesse ist es, diesen neuen poetischen Charakter, wie ihn die Psalmen in der Liturgie der Kirche empfangen haben, zu studiren; nur so ist es möglich, den unerschöpflichen Reichthum in diesen Gesängen zu würdigen und nicht bei jener mehr äußerlichen Schönheit, bei dem Schatten stehen zu bleiben. Der Psalm „Quare fremuerunt gentes“, als des königlichen Sängers vertrauensvolles Lied betrachtet, hat grosse Poesie; aber ungleich grösser wird diese, wenn der nämliche Psalm

von der Kirche messianisch angewendet wird, und noch reicher, wenn wir ihn in der Liturgie nun in der Christmette und wiederum am Charfreitage und am Feste der Auferstehung finden, oder am Feste der Schmerzensmutter, am Feste der Martyrer und Bekenner u. s. f. Das sind die Psalmen der Kirche[1]).

4. Einen zum grösseren Theile auch hinsichtlich der Form nur der Kirche angehörigen Schatz von Poesie bilden die Hymnen der Liturgie. Die Hymnen aber können in einem doppelten Sinne, in einem allgemeineren und in einem engeren genommen werden. Im weiteren Sinne erklärt uns der heilige Augustinus[2]): „Oportet, ut, si sit hymnus, habeat haec tria, et laudem, et Dei, et canticum." Hieher gehören also vor Allem die Cantika sowohl des alten als des neuen Testamentes, deren sich die Kirche bedient, und in diesem Falle gilt von ihnen dasselbe, was von den Psalmen gesagt worden; ebenso jene Hymnen, die sich noch enge an diese und den Psalmengesang anschließen: also die schon in den apostolischen Constitutionen[3]) vorkommende und wahrscheinlich[4]) vom heiligen Hilarius übersetzte grössere Doxologie, nämlich das Gloria in excelsis, ferner die Präfationen, sodann das gewöhnlich den Heiligen Ambrosius und Augustinus zugeschriebene, aber in seinen Hauptbestandtheilen viel ältere Te Deum laudamus. In dieser Gestalt mochten wohl die Hymnen der ersten zwei Jahrhunderte, wenigstens jene in der Kirche des Occidents, fast durchgängig gebildet gewesen sein; mit dem 4. Jahrhunderte aber, da mit der Erhöhung der Kirche auch die Liturgie eine bestimmtere Form gewann, wurde auch der Hymnengesang immer reicher und mannigfaltiger, und ob er auch am Anfange wie jeder christliche Kunstzweig dieser Zeit noch das Gepräge des Altklassischen trägt, ja viele Hymnen auch hinsichtlich der Sprache sich geradezu den

---

1) Für solches Verständniß der Psalmen als kirchlich liturgischer Lieder hat Dr. Valentin Thalhofer ebenso Neues als Tiefsinniges geboten in seiner „Erklärung der Psalmen mit besonderer Rücksicht auf deren liturgischen Gebrauch im römischen Brevier, Missale, Pontificale und Rituale, nebst einem Anhange, enthaltend die Erklärung der im Brevier vorkommenden alttestamentlichen Cantika", 5. Aufl., Regensburg 1889, ein Werk, das in keines Priesters Bibliothek fehlen sollte. Daran reiht sich des Abtes Dr. Maurus Wolter herrliches Psalmenwerk „Psallite sapienter", Freiburg. Auch auf das Buch Dr. Ferd. Janner's: „Das Officium unius Martyris de Communi, in seinem Zusammenhange erklärt", Speyer 1867, möge hier besonders aufmerksam gemacht sein.

2) S. August. in Ps. 72.

3) Lib. VII. cap. 47 sq.

4) Vergl. hierüber: „Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen. Mit besond. Rücksicht auf das röm. Brevier" von Joh. Kayser, Paderborn 1881, 2. Aufl. — Außerdem über die Hymnen der Kirche: Hefele „Die kirchlichen Hymnen und Sequenzen" in seinen Beiträgen zur Kirchengeschichte, Bd. II. S. 303—321; P. Suitbert Bäumer, „Hymnus", im Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., Bd. VI. S. 519—561, und seine „Geschichte des Breviers" Freiburg, Herder 1895, S. 132 f., 255 ff., 327 ff., 504 ff.

besten Erzeugnissen der klassischen Zeit würdig anreihen, so ist doch ein ebenso specifisch christlicher Charakter auch hier leicht wahrzunehmen, wie an jenen engverwandten Gemälden in den Katakomben und an den Mosaikbildern auf den Wänden der Basiliken. Die Erhabenheit des Inhaltes und die Bestimmung dieser Hymnen für den allgemeinen Gebrauch und für den Gesang konnten jedoch die klassische Form nicht füglich beibehalten lassen, sondern mußten derselben eine eigene schaffen. Wie darum bei Abfassung der heiligen Schriften die Apostel sich nicht der ausgebildeten, aber für den Reichthum christlicher Offenbarung zu unkräftigen Sprache der Gelehrten bedienten, sondern der gewöhnlichen, noch plastischeren Ausdrucksweise, so thaten die bedeutendsten Hymnologen auch bei Abfassung ihrer Gesänge; sie verschmähten nicht, die längst vorhandene Form aus dem Volke zu nehmen, die quantitirende Poesie in eine accentuirende umzuschaffen, und ihr später sogar den von den Gebildeten nicht gebilligten, aber bei dem Volke ebenfalls seit langem beliebten und für den allgemeinen liturgischen Gebrauch und Gesang geeigneten Reim zuzufügen. Auf dieser Grundlage erhob sich ein ganz selbstständiges, metrisches und rhythmisches Gebäude, das von nun an mehr oder minder Musterform für alle christliche Poesie geworden[1]). Die Reihe der bekannten Hymnendichter, deren Lieder in die kirchliche Liturgie aufgenommen und durch den Gebrauch geheiliget sind, eröffnet der hl. Hilarius, Bischof von Poitiers († 366), mit dem schönen Pfingstgesange: Beata nobis gaudia (Dom. Pentec. ad Laud.)[2]). Von dem hl. Ambrosius († 397) führt Schlosser[3]) 41 Hymnen auf, aus denen 12 mehrfach dem hl. Ambrosius zuerkannt sind[4]),

1) Vergl. hierüber auch Jungmann, „Aesthetik", S. 755 ff. — Auf die sogenannten Reimofficien, die später, vorzüglich vom 9. Jahrh. an, sich auf diesem Boden entwickelten, und mehr für beschränkte Kreise in Deutschland wie anderwärts zahlreich in die Liturgie Eingang fanden, möge hier nur hingewiesen sein.

2) Manche glauben nicht mit Unrecht an einen späteren Ursprung dieses Hymnus; wenigstens scheint eine Ueberarbeitung desselben im 7. Jahrh. stattgefunden zu haben. Daniel (Thesaur. hymnologicus Lips. 1855. tom. I. pag. 2 sq.) führt noch 6 andere Hymnen von ihm auf. Bekanntlich ist das vom hl. Hieronymus (Cat. script. eccl. c. 100) genannte Hymnenbuch des hl. Hilarius verloren gegangen.

3) „Die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrh.", 2 Bde., Mainz 1851, S. 5—64.

4) Es sind dieses die Hymnen: Aeterno rerum conditor (Dom. ad Laud.), Consors paterni luminis (fer. III. ad Matut.), Aeterna Christi munera (in fest. Apostolor. ad Mat. und mit dem Anfange Christo profusum sanguinem (in Comm. plur. Mm. ad Mat.), Summae parens clementiae (Sabb. ad Mat.), Tu Trinitatis unitas (fer. VI. ad Mat.), Nunc Sancte nobis Spiritus (ad Tert.), Rector potens verax Deus (ad Sext.), Rerum Deus tenax vigor (ad Non.), Rerum creator optime (fer. IV. ad Mat.), Nox atra rerum contegit (fer. V. ad Mat.), Jam lucis orto sidere (ad. Prim.). — Cf. St. Ambrosii Opp. ed. Migne, t. III. pag. 1407 sqq. Baunard, „St. Ambrosius", S. 239, glaubt, daß durch Biraghi's Studien 18 Hymnen als ächt erwiesen seien; P. Dreves nimmt 14 als ächt an. „Ambrosius, Vater des Kirchengesanges", Freiburg, Herder 1893.

während die übrigen theils dem hl. Gregorius dem Grossen, theils anderen Verfassern zugeschrieben werden, aber gleichfalls sehr alt sind und den nächsten Jahrhunderten nach St. Ambrosius angehören. Die Sprache dieser Hymnen ist durchaus würdig, einfach und innig und fortan das Vorbild für kirchliche Gesänge. In Spanien ragt hervor Aurelius Prudentius Clemens († um 413); von ihm sind die Hymnen Ales diei nuntius (Fer. III. ad Laud.)[1]), Nox et tenebrae et nubila (Fer. IV. ad Laud. Cathem. 12.), Lux ecce surgit aurea (Fer. V. ad Laud. Cathem. 2.) und der so liebliche und zarte Festgesang auf die heiligen unschuldigen Kinder: Audit tyrannus anxius und Salvete flores Martyrum, ebenso die Hymnen O sola magnarum urbium (In Epiph. ad Laud. Cathem. 12.), und Quicunque Christum quaeritis (Transfig. Dom. Vesp. et Mat. Ex Cathem. 12.). Vom hl. Augustinus († 430) rührt wohl der tiefsinnige und hochbegeisterte Weihehymnus Exultet jam angelica turba coelorum. In Mitte des 5. Jahrh. blühte einer der bedeutendsten christlichen Dichter: Cölius Sedulius, Presbyter in Achaja, welcher der kirchlichen Liturgie die Hymnen gab: A solis ortus cardine (In Nat. Dom.) und Crudelis Herodes Deum (In Epiph. Dom. Der alte Text beginnt: Hostis Herodes impie), die aus seinem schönen Lobgedichte auf Jesus, dem sog. Hymn. alphabeticus, entnommen sind. Von der ersten Gemahlin des Boëthius, nämlich Elpis, am Anfang des 6. Jahrh., haben wir den Hymnus Decora lux aeternitatis aurea (In fest. Ss. App. Petri et Pauli. Der alte Text fägt an: Aurea luce. Der Hymnus ist im Brevier getheilt.). Durch tiefes Gefühl und poetischen Schwung zeichnen sich die kirchlichen Hymnen des Bischofes von Poitiers, Venantius Fortunatus († um 603), aus, nämlich Vexilla Regis prodeunt (Sabb. ante Dom. Pass.), Pange lingua gloriosi lauream certaminis (Dom. Pass. ad Mat. et ad Laud., getheilt), Quem terra, pontus, sidera (In off. B. M. V. ad Mat. und von O gloriosa Virg. an ad Laud.), und Ave maris stella, obwohl letzterer vielleicht jünger ist. Die Lieder des heiligen Gregor des Grossen († 604), wenn auch weniger sorgfältig in der Sprache als die des heiligen Ambrosius, erreichen dieselben dennoch durch ihre Würde und Begeisterung; es werden ihm viele zugeschrieben, die noch jetzt im Brevier vorkommen, einstimmig aber der Hymnus Primo die, quo Trinitas, ebenso Nocte surgentes vigilemus omnes (beide in Dom. ad Mat.), und von den Meisten Ecce jam noctis tenuatur umbra (Dom. ad Laud.), Audi benigne conditor (Sabb. ad Vesp. in Quadrag.), und mehrere andere. Der Hymnus Ut queant laxis (In Nat. S. Joan. Bapt. ad Vesp. Mat. et Laud., getheilt) rührt von Paul Diakonus († ca. 800) her. Karl dem Grossen wird der Kirchenhymnus Veni creator Spiritus (In fest. Pentec. ad Vesp. Andere, z. B.

1) Die erste seiner Kathemerinen, d. h. Gesänge für das christliche Tagesleben (καϑ' ἡμέραν).

Mone, halten ihn für gregorianisch) zugeschrieben. Theodulf, Bischof von Orleans († um 825), dichtete den Hymnus Gloria, laus et honor (Dom. in Palm.), Rhabanus Maurus († 856) die Hymnen Christe sanctorum decus Angelorum (In fest. S. Gabr. Arch. ad Vesp. et in fest. Dedic. S. Mich. ad Laud.), Tibi Christe splendor Patris (In fest. S. Raph. Arch.), Te splendor et virtus Patris (In Apparit. et Dedic. S. Mich. Arch.) — Gegen Ende des ersten Jahrtausends beginnt für die Hymnologie eine eigenthümliche Regsamkeit und bereitet sich die Glanzperiode derselben vor. Um diese Zeit dichtete der heilige Dichter von St. Gallen, Notker der Stammler († 912), seine zahlreichen Hymnen und Sequenzen, die vor dem Evangelium der heiligen Messe durch viele Jahrhunderte in den Kirchen des Abendlandes gesungen wurden, jetzt aber in der Liturgie sich nicht mehr finden, weshalb wir auch hierüber nicht Mehreres reden. Der heilige Odilo, Abt von Clugny († 1049), verfaßte den Hymnus Summi Parentis unice (In fest. S. Mar. Magdal. ad Laud.), König Robert von Frankreich († 1031) die Sequenz Veni Sancte Spiritus (Dom. Pentec.), der fromme Hermann Contractus († 1054) das Alma Redemptoris mater, Regina coeli, Salve Regina und Ave Regina, von denen ersteres ihm mit Gewißheit angehört, die übrigen aber wohl in seine Zeit fallen. St. Petrus Damianus († 1072) sang die Sequenz Victimae paschali[1]), der heilige Bernhard von Clairvaux († 1153) seinen liebeathmenden Hymnus Jesu dulcis memoria (In fest. Ss. Nom. Jesu, ad Vesp. Mat. et Laud., getheilt), Lux alma Jesu mentium (In fest. Transfig. J. Chr. ad Laud. Von Papst Urban VIII. umgedichtet.). In dem heiligen Thomas von Aquin und in seinen Zeitgenossen oder Nachfolgern erreichte die liturgische Hymnologie ihre schönste Blüthe. Der heilige Thomas († 1274) schenkte der Kirche jene wundervollen Lieder zur Ehre des heiligsten Sacramentes, das Pange lingua gloriosi Corporis (In fest. Corp. Christi ad Vesp.), das Sacris solemniis juncta sint gaudia (Ibid. ad Mat.), das Verbum supernum prodiens (Ibid. ad Laud.), das Adoro te devote, endlich die prachtvolle Sequenz Lauda Sion Salvatorem (Fest. Corp. Chr.)[2]). Der Minorit Thomas von Celano († um die Mitte des 13. Jahrh.) schuf den großartigsten Hymnus, den die Kirche besitzt, die Sequenz Dies irae[3]);

---

1) Nach Schubiger, „Sängerschule von St. Gallen", S. 91 ff., ist Wipo, Conrad's II. Caplan im 11. Jahrh., der Verfasser.

2) In der strophischen Form mochte der Heilige das „Laudes crucis attollamus" von Adam von St. Victor zu Paris († 1157) vor Augen gehabt haben, dem auch die Melodie zugehört.

3) Auch die letzten sechs Zeilen sind nicht, wie P. Dreves meint, eine Zuthat späterer Zeit; Adalbert Ebner sah in dem Missale der Staatsbibliothek in Neapel (N. VI. 3. 30), das dem 13. Jahrh. angehört, dieselben vollständig. (Cf. „Musica sacra", Regensburg, Pustet 1892, Seite 117.)

Jacopone da Todi († 1306) die Sequenz Stabat mater dolorosa [1]). Eine Reihe der herrlichsten Kirchenhymnen unbekannter Verfasser folgen sich nun in grosser Mannigfaltigkeit und ebenso ausgezeichnet durch die Tiefe des Gedankens wie durch die Angemessenheit der Form, und es wäre zu weit, deren auch nur die bedeutenderen anzuführen [2]). Die Bewegung auf allen Gebieten der Wissenschaft und Kunst, die besonders im 15. und 16. Jahrhunderte so übermächtig wurde, schien auch für die liturgische Poesie gefährlich zu werden; allein eine eigene Providenz, wie sie überhaupt bei der Entwicklung der Liturgie nicht zu verkennen ist, schützte auch hier vor jeder Entartung. Zwar hatten Einzelne sich von der zu grossen Liebe zum Altklassischen so weit hinreißen lassen, daß sie an der Einfachheit und Großartigkeit der bisherigen Werke kirchlicher Poesie nicht mehr Gefallen fanden, und was an ihnen gelegen gewesen, dieselben wohl auch wie in anderen Zweigen der Kunst für das Neue aufgegeben hätten; jedoch der hier besonders waltende Geist der Kirche war mächtiger als alle Schwärmerei für die Antike. Schon hatte unter Clemens VII. Zacharias Ferrerius neue und zierliche Gedichte verfaßt und sie dem Papste überreicht, um dem Uebelstande abzuhelfen, „daß nicht die Priester, welche eine gute Latinität besitzen, indem sie in barbarischen Versen Gott zu loben sich gezwungen sehen, zum Lachen versucht, so oft das Heilige verachten"; und wirklich ward es im Jahre 1523 den Priestern gestattet, anstatt der alten diese neueren beim Gottesdienste zu gebrauchen, — aber, wie Merati anführt: „Niemand wollte von dieser Erlaubniß Gebrauch machen." Papst Urban VIII., der wegen der Kenntniß der griechischen Wissenschaften die attische Biene genannt wurde, ließ eine Correction der Kirchenhymnen vornehmen, zum Glück in anderer Weise. Die Männer, welche er hiezu berief, drei aus der Gesellschaft Jesu ausgewählte Gelehrte, Famianus Straba, Tarquinius Gallucius und Hieronymus Petruccius verfuhren hiebei mit so grosser Pietät, daß sie nur von 30 Hymnen in etwas die Anfänge, im Uebrigen aber nur Silben veränderten [3]). Auf diese Weise wurde einerseits den neuen Anforderungen genügend Rechnung getragen, anderseits aber die Tradition und der Geist der Kirche auf eine Weise respectirt, die für alle Zeiten [4])

---

1) Ueber das Leben und das Schicksal dieses so viel geprüften Mannes siehe besonders Ozanam, „Italiens Franciscanerdichter im 13. Jahrh.", deutsch von Heinr. Julius, Münster 1853, S. 154—274, ein über die Poesie dieser Zeit überhaupt sehr belehrendes Werk.

2) Eine Zusammenstellung der schönsten Hymnen vom 10. bis 15. Jahrhunderte von unbekannten Verfassern siehe bei Schlosser, Bd. I. S. 188—230. Noch lange aber ist durch solche Sammlungen, wie auch jene von Mone, Daniel, Morel und selbst von Dreves eine Vorstellung des reichen Schatzes von Hymnen und Sequenzen nicht gegeben.

3) H. Adalb. Daniel, Thesaurus hymnologicus. Lips. 1855. tom. IV. pag. 293.

4) Wir ziehen auch die ältere ursprüngliche Recension vor, können aber nicht in den oft geradezu ungemessenen Tadel Jener einstimmen, die in dem Verfahren des Papstes Urban VIII. eine Versündigung am Geiste der Kirche erblicken wollen. Auch Bäumer, „Geschichte des Breviers", S. 507 ff., urtheilt hierin wohl zu strenge.

maßgebend sein konnte. Wir sehen darum in den kirchlichen Hymnen, welche von nun an mit jedem neuen Feste den Schatz der kirchlichen Poesie vermehrten, neben der grösseren Sorgfalt für eine richtige Form dennoch auch den traditionellen Charakter des Hymnus und den durchaus erhabenen und würdigen Inhalt, der die älteren Lieder auszeichnet, in schönster Vereinigung. Die meisten dieser späteren Hymnen wurden, wie sich von selbst versteht, unter der besonderen Autorität des päpstlichen Stuhles verfertigt, ihre Verfasser aber sind weniger bekannt. Wir führen auch von diesen späteren hier einige an. So wurden in dieser Zeit in die Liturgie aufgenommen die drei schönen Hymnen des Papstes Clemens XI. († 1691) auf das Fest des heiligen Joseph Te Joseph celebrent, Coelitum Joseph decus atque nostrae und Iste, quem laeti colimus fideles; die Hymnen vom Feste des kostbaren Blutes Christi: Festivis resonent compita vocibus, Ira justi conditoris und Salvete Christi vulnera; die Hymnen auf das Fest der heiligen Lanze und Nägel des Herrn: Pange lingua gloriosae lanceae, Paschali jubilo sonent praecordia und Verbum supernum prodiens [1]); jene auf das Fest des heiligen Martyrers Johannes von Nepomuck, des heiligen Venantius, Mariä Helferin der Christen, des heiligsten Herzens Jesu, der sieben Schmerzen Mariä (Dom. III. Septembr.), Mariä Mutterschaft, des heiligen Johannes von Kent, der heiligen Schutzengel, dann der Hymnus Fortem virili pectore (In Commun. nec. Virg. nec. Mart.), dessen Verfasser der Cardinal Silvio Antoniano († 1603); dann die Hymnen Pater superni luminis (In fest. B. Mar. Magdal.) Custodes hominum psallimus Angelos, Aeterne rector siderum, welche dem Cardinal Robert Bellarmin († 1621) zugeschrieben sind; die Hymnen am Feste der heiligen Martina, der heiligen Elisabeth von Portugal, des heiligen Hermenegild, der heiligen Theresia, die wohl alle den Cardinal Maffeo Barberino, nachmals Papst Urban VIII. († 1644), zum Verfasser haben. Der Hymnus am Feste der heiligen Juliana Falkonieri Coelestis Agni nuptias ist von dem Florentiner Francesco Lorenzini (1719). In dieser Weise hat jedes neue Fest mit der neu geweckten religiösen Begeisterung auch neue kirchliche Lieder geweckt [2]).

---

1) Es sind jedoch diese drei Hymnen schon im 14. Jahrh. vorhanden.

2) Wir zählten hier in dieser geschichtlichen Entwicklung der Hymnologie die Hymnen der Griechen von Clemens von Alexandrien, dem heiligen Ephrem, von Romanos, dem „Pindar der rhythmischen Poesie" unter Kaiser Anastasius I. (491—518), und übrigen syrischen Dichtern, als Cyrillonas, Baläus u. A. an bis zu den μελῳδοῖς ἁγίοις des 8. Jahrh., dem heiligen Johannes Damascenus, Kosmas von Jerusalem und Theophanes nicht auf, sowohl weil wir sie in unserer Liturgie nicht haben, als auch weil mit dem Erlöschen des kirchlichen Geistes in der orientalischen Kirche von da eine eigentliche Entwicklung dieser Poesie unmöglich geworden. Die griechischen Hymnen zeichnen sich durch einen hohen Schwung und durch Weichheit der Sprache aus, haben aber im Gegensatz zu den abendländischen einen mehr subjectiven, daher weniger liturgischen Charakter, etwas Gesuchtes und Pretioses. — Vielfach kann man die Vorzüge der Hymnen in den französischen Brevieren rühmen hören; übrigens ist daran

§ 86.

Das Kirchenlied.

1. Es war vom Anfang an der Wille und das Bestreben der Kirche, die Gläubigen so innig als möglich zur Theilnahme an ihrem religiösen Leben hereinzuziehen; von dieser Absicht der Kirche aus muß das sogenannte Kirchenlied oder auch religiöse Lied verstanden werden.

2. Daß in der ersten christlichen Zeit die Gemeinde auch an der kirchlichen Liturgie selbst sehr lebendigen Antheil nahm, theils durch die häufigen Acclamationen und Responsorien, theils durch den Gesang der liturgischen Psalmen und Hymnen, theils durch andere geistliche Lieder, ist eine bekannte Sache[1]). Das aber war nur möglich, so lange ein Volk die liturgische Sprache verstand. Wo dieses nicht der Fall war, da sollte zwar dieses so bedeutsame Mittel, das kirchliche Leben zu fördern, der Volksgesang, nicht beseitiget bleiben, und man gab dem Volke Bearbeitungen der liturgischen Hymnen und Psalmen oder eigene Lieder; aber diese gehörten nun nicht mehr zur eigentlichen Liturgie, und konnten somit nur theilweise jener Absicht der Kirche dienen. Gleichwohl empfingen sie durch den lang dauernden religiösen Gebrauch in und außer der Kirche einen gewissen liturgischen Charakter. Diese Lieder nun bilden einen grossen Schatz kirchlicher Poesie und zeugen nach den liturgischen Hymnen selber am schönsten von dem lebendigen Einflusse, den das Christenthum und die Kirche überall und zu aller Zeit auf die Entwicklung der Kunst überhaupt, wie der Poesie eines Volkes insbesondere geübt haben.

3. Vor Allem ist es das deutsche Kirchenlied, von dem dieses gesagt werden muß, und dessen wir hier darum etwas eingehender erwähnen[2]). Gewiß

---

nur soviel richtig, daß sie einen gewissen eleganten Styl, correctes Metrum, eine Art französischer Polirtheit an sich haben, Eigenschaften, die man jetzt wohl nicht mehr als besondere Vorzüge gelten lassen wird. Mit Recht sagt hierüber Mone, „lat. Hymnen", 1853. Bd. I. S. 11: „Die Humanisten des 16. Jahrh., welche Hymnen machten, wie Erasmus, Muretus u. A., verfielen in den Fehler, daß sie durch die Ausdrücke auch klassische Vorstellungen mit den christlichen vermengten, wenn sie dieselben gleichwohl christlich verstanden, und dieser üble Einfluß der Klassicität zeigt sich auch noch in den französischen Hymnendichtern des 17. und 18. Jahrh., wie bei den Brüdern Santeul, bei Le Tourneux, Habert, Du Plessis, de Geste, Le Brun, Desmarets, Coffin u. A. Solche Lieder haben, wie die klassisch verbesserten alten Hymnen, eine bunte Mischung, welche der christlichen Bildung nicht angemessen ist, weil sie dieselbe interpolirt." Vergl. auch Daniel, thesaurus hymnologicus, t. IV. pag. 312 ff.

1) Siehe besonders Gerbert de cantu et musica sacra t. I. lib. 1. cap. 2. nr. 1. pag. 96. und cap. 3. nr. 11. pag. 158 ff. — Philo (50 n. Chr.) redet von vielen Liedern und Gesängen in dreifüssigem Versmaße, welche von erleuchteten Vorfahren überliefert worden.

2) Die Resultate der neueren Forschungen hat Joh. Neumaier in seiner „Geschichte der christl. Kunst", Bd. I. S. 308—358, zusammengestellt. Das Beste aber gibt K. S. Meister in:

haben schon die ersten Apostel Deutschlands ihren neuen Gläubigen Lieder in deutscher Sprache an die Hand gegeben, schon um den noch hie und da gebräuchlichen heidnischen Gesängen entgegenzuwirken. Bis jetzt finden sich jedoch erst in der zweiten Hälfte des 8. Jahrh. deutsche Uebersetzungen lateinischer Hymnen und aus dem 9. Jahrh. Originallieder wirklich vor [1]). Vorzüglich waren die Mönche von St. Gallen um die Förderung des deutschen Kirchenliedes bemüht, und Notker (gen. Labeo, † 1022) übersetzte die Psalmen in das Deutsche. Man nannte die religiösen Lieder Leisen oder Leiche, nach Einigen von dem keltischen Lois (Ton), nach Anderen von den immer wiederkehrenden Refrain Kyrie eleison, den das Volk so gerne und überall sang. Im 12. und 13. Jahrhunderte wurden die Original-Kirchenlieder immer zahlreicher und inhaltsreicher, und das Volk sang diese bei allen Gelegenheiten, vor und nach der Predigt, in der Stillmesse, bei Processionen, Wallfahrten und selbst in der Schlacht. S. z. B. sang das Heer bei der Schlacht von Tusculum (1167), da der Erzbischof Christian mit dem Banner voranstürmte, das Lied: „Christ, der du geboren bist" [2]). Das Weihnachtslied: „Ein kindelein so löbelich", das Osterlied: „Christ ist erstanden von der Marter alle", das Himmelfahrtslied: „Christ fuor gen Himile", das Pfingstlied: „Nun bitten wir den heiligen Geist" und: „Komm, heil'ger geist, herre got" u. A. wurden im 13. Jahrh. überall gesungen [3]). Das gebräuchlichste Wallfahrtslied, wohl schon aus früherer Zeit, war das berühmte: „In Gottes namen varen wir". Während es in den bisherigen Jahrhunderten nur die Minnesänger Spervogl und Heriger sind, deren Namen uns als von Verfassern solcher Lieder bekannt geworden, mehrt sich deren Zahl im 14. bis 16. Jahrhunderte. Heinrich zur Meise in Mainz [4]), genannt Frauenlob wegen seiner Lieder auf U. L. Frau († 1318), Tauler († 1361), Pfarrer Konrad von Queinfurt († 1382), Meister Siegeher (Ende des 14. Jahrh.), der Benediktiner Hermann von Salzburg, Dekan Heinrich von Laufenberg in Freiburg, der auch weltliche Lieder gut in geistliche umzudichten, oder die Melodieen jener für geistliche Gesänge anzupassen verstand [5]), Bruder Dietrich und Andere sind wohl die Bedeutenderen. Es hat diese Periode wenigstens

---

„Das kath. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrh., auf Grund älterer Handschr. und gedr. Quellen", Freiburg, Herder 1862. Zweiter Band von W. Bäumker 1883, neue Aufl. 1886. Dritter Band 1891. Vergl. auch „Gesch. des kath. Kirchenliedes" von Dr. Aug. Beck, Köln, Dumont 1878.

1) Siehe H. Holland, „Gesch. der altdeutschen Dichtkunst in Bayern", Regensburg 1862. Seite 406.

2) Muratori, Rer. ital. script. t. VI. pag. 1147.

3) Des Liedes „Nun bitten wir den heiligen Geist" erwähnt ausdrücklich Berthold von Regensburg in seinem „Rusticanus de Sanctis", Sermo 35. De Innocentib. (Jakob, „die lat. Reden Bertholds", Regensb. 1880. Vergl. die nämliche Rede deutsch, bei Pfeiffer, Bd. I. S. 43.)

4) „Henricus ad parum", nicht Heinrich von Meißen.

5) Später ging man hierin viel zu weit.

an 150 deutsche Lieder aufzuweisen, die beim Volke allgemein im Gebrauche waren. Die beliebtesten indeß waren der Gesang der Geißler: „Nu ist die betevart also her", das Weihnachtslied Taulers: „Es kommt ein Schiff geladen", dann die drei Marien: „Es gingen drei frewlein also fruh", das Weihnachtslied: „Ein kindlein ist geboren von einer reinen mait", das Passionslied: „Gott war an ein Kreuz geschlan", das Lied vom heiligen Sacrament: „Gott sei gelobet und gebenedeit" und: „O Christ, hie merk, den Glauben stärk" u. s. w. Auch wurden schon lange vor der Reformation mehrere Sammlungen deutscher Kirchenlieder veranstaltet, wie denn auch der älteste Druck deutscher Kirchenlieder in die Zeit um 1470 fällt [1]), so daß hiemit die Behauptung, als habe es vor der Reformation keinen deutschen Kirchengesang gegeben, oder es sei dieser nur ganz armselig gewesen, als völlig unbegründet sich erweist [2]). Es ist richtig, daß die Kirche diese Lieder nicht als liturgischen Gesang zuließ, daß, weil der Gottesdienst der Reformation vorzüglich auf die Theilnahme der singenden Gemeinde angewiesen ist, auch die Pflege des Kirchenliedes von dieser Zeit an vorzüglich durch protestantische Dichter gepflegt wurde; allein die schönsten, in den protestantischen Gebrauch übergegangenen Lieder sind doch nur jene, welche aus älteren deutschen oder lateinischen katholischen Kirchenliedern überarbeitet wurden. Anfangs hatten auch die protestantischen Kirchenlieder noch eine gewisse Frische, die aber weit von der Glaubenswärme und Liebesgluth jener kirchlichen Hymnen eines hl. Ambrosius, St. Bernhard, Thomas von Aquin, Jacopone u. A. entfernt sind. Meist ist ihr Charakter mehr ein didaktischer als lyrischer, oder es ist mehr die eigene, subjective Empfindung, als der objective, feste Glaubensinhalt, was in den protestantischen Liedern sich ausspricht.

4. Aus dem Gesagten ist klar, daß es unhistorisch und ungeeignet sei, das deutsche Kirchenlied innerhalb des Katholicismus geradezu zum liturgischen Liede erheben zu wollen. Wohl kann dasselbe gut benützt werden, die Lebendigkeit des Glaubens im Volke zu wecken, dasselbe an dem Gottesdienste und den kirchlichen Feierlichkeiten auch noch in anderer Weise, als durch Gebet Theil nehmen zu lassen, und es sind darum die älteren wie neueren Sammlungen guter katholischer Liederbücher

1) „Das büchlin halt jnn von erst Die siben zyten ...." 192 Bl. 8. gedr. um 1470. Uebersetzungen kirchlicher Prosen und Lieder. Siehe Meister, B. I. S. 36 ff., Bd. II. S. 26 ff., Bd. III. S. 23 ff., wo auch die bis jetzt vollständigste Zusammenstellung kirchlicher Liederdrucke und Sammlungen vom 15. Jahrh. an sich findet. Sie umfaßt wenigstens 44 Nummern, die der Zeit vor der Reformation angehören.

2) Was den bisher so maßlos hochgestellten Antheil Luther's am deutschen Kirchenliede als Dichter und Sänger betrifft, so ist die Zahl der von demselben sicher verfaßten Lieder selbst vor der protest. Kritik (Winterfeld, „der evangel. Kirchengesang u. s. f." I. 160) von 20 bis auf 3 zusammengeschmolzen, hinsichtlich der Melodieen aber kömmt Meister (S. 29) zu dem Resultate, „daß es höchst zweifelhaft bleibe, ob Luther auch nur eine einzige der ihm zugeschriebenen Melodieen wirklich erfunden habe", und Bäumler begründet es.

immerhin wohl zu achten, soweit die oben angeführten kirchlichen Bestimmungen hinsichtlich derselben eingehalten werden; auch haben besonders in neuerer Zeit einzelne Diöcesen dergleichen Sammlungen von älteren katholischen Kirchenliedern erhalten, die jedenfalls hoch über allen anderen außerkirchlichen Gesangbüchern stehen; deßungeachtet aber darf das religiöse Volkslied innerhalb der Liturgie nur mit einer gewissen Einschränkung gebraucht, und nicht der Vorzug desselben also erhoben werden, daß es scheint, als solle dasselbe den liturgischen Text und den gregorianischen Gesang der Kirche ersetzen [1]).

§ 87.

Die Kirche und die christliche Poesie.

1. Für eine gläubige und höhere Anschauung ist die liturgische Poesie die nach Inhalt und Form vollendetste. Aber sie ist das nur für den, der ihren großartigen Zusammenhang bei all dem Wechsel und der reichen Mannigfaltigkeit des Einzelnen nicht übersieht. Je näher jede andere nicht liturgische Poesie ihrem Geiste sich anschließt, desto mehr nimmt auch sie an dieser erhabenen Stellung Theil, desto reicher wird sie erfüllt von dem gleichen übernatürlichen Inhalt, desto einheitlicher und ausdrucksvoller wird ihre Form. Wir wiederholen es auch hier: Nicht eine Aesthetik des Schönen, welche abstract zu verfahren meint, während sie ihre Regeln doch nur nach den Mustern der Griechen und Römer bildet, sondern der christliche Geist, wie er in der Kirche sich ausgesprochen, kann allein die wahren Gesetze lehren, um ein richtiges Urtheil über Werke christlicher Poesie zu fällen.

2. Keiner hat die Grundbedingungen und Vorzüge dieser Poesie schöner ausgesprochen, als der heilige Paulinus von Nola, einer der größten christlichen Dichter selber, und es wird gut sein, seine Anschauungen hier anzuführen. Wir entnehmen dieselben einem Gedichte an Jovius (Poem. 22.), den Paulinus auffordert, die weltliche Poesie zu verlassen und sich der geistlichen zu widmen. Zuerst macht er ihn aufmerksam, wie das Christenthum allein die wahren Stoffe für die Poesie liefere. Die Fabeln der Götter zu besingen (v. 11 ff.) habe der Knabenzeit geziemt; der Wahrheit das Wort zu leihen, sei des männlichen Alters würdig, einer ächten Bildung und eines wahren Talents. „Ich will nicht

---

1) Vergl. hierüber das noch immer brauchbare Schriftchen: „Apologie des lateinischen Choralgesanges oder: das Verhältniß des lateinischen zum deutschen Kirchengesange vom positiven kirchlichen Standpunkte aus beurtheilt" von J. C. B. Smeddinck, Düsseldorf 1853.

Erdichteles singen, spricht er an einer anderen Stelle (Poem. 20, 28—31.), obgleich ich der Kunst der Dichtung mich bediene, sondern mit geschichtlicher Treue und ohne den Trug des Dichters erzählen; denn es sei fern von dem Diener Christi, Erlogenes vorzubringen; solche Kunst mag den Heiden gefallen, die dem Irrthume dienen." Sodann fährt er fort, seien die Gegenstände der christlichen Poesie so lebhaft, daß sie, an sich würdig, dem Worte höhere Würde geben, den Dichter hinaufziehen, und ihm grossen Ruhm verleihen, während man andere Gegenstände durch das Wort emporheben und angenehm machen müsse (Poem. 22, 20—25.). Der Glaube sei die eine rechte Kunst und Christus die wahre Musik, da er die einstmals zerrissene Harmonie in sich zu wunderbarem Einklange wieder herstellte, indem die weit von einander abstehenden Naturen, die göttliche und die menschliche, in ihm vereinigt wurden (Poem. 20, 32—37.). Drittens bilde die christliche Poesie, während man die Zunge übe, das Herz um; man gewinne durch dieselbe das Leben und den dichterischen Ruhm zugleich. Indem man mit Bedacht lese, und die Wunder des allerhöchsten Herrn beschreibe, lerne man, ihm näher und theuerer zu sein, man glaube ihm und bewundere ihn, man bewundere und liebe ihn, und da man Gott liebe, werde man von ihm geliebt (Poem. 22, 27—32.). Viertens könne man bei solchen Dichtungen auf den Beistand des Schöpfers aller Dinge rechnen. Nicht die Musen, denen er Lebewohl gesagt (Poem. 10, 19.), sondern Christus, der für uns Mensch geworden, und die Welt durch sein Blut erlöst habe, ruft er deßhalb an, indem er spricht: „Ergieße Dich in mein Herz, Christus, mein Gott, und stille meinen Durst aus Deinen erhabenen Quellen. Ein einziger Tropfen von Dir meinem Inneren gespendet, wird in mir zum Strome werden (Poem. 23, 20—23.). Neige Dich huldvoll zu mir herab, Du Quelle des Wortes, Wort Gottes, und laß meine Stimme tonreich werden, wie die des Vogels des Frühlings, der unter dem grünen Laube verborgen, weithin die Fluren mit seinen mannigfachen Weisen ergötzt" (Ibid. 27—30.). Fünftens haben die Stoffe der Offenbarung einen überaus reichen Inhalt; und eben die Mannigfaltigkeit des Gegenstandes veranlaßt den Wechsel der Lieder, da derselbe nur so erschöpft werden kann. Ertönen doch aus demselben Grunde die Gesänge der Vögel in den verschiedenartigsten Melodieen zum Preise des Schöpfers (Ibid. 31—45.). Sechstens kann nur eine solche Poesie den Beifall und ein wahres Lob von verständigen und wohlgesinnten Beurtheilern einernten. „Dann will ich Dich, spricht er, einen wahrhaft göttlichen Dichter nennen, und wie einen Trunk süssen Wassers Deine Gedichte schlürfen, wenn sie mir hoch von den Quellen den Nektartrunk geschöpft reichen, indem sie nur dem Herrn der Dinge, Christus, singen" (Poem. 22, 157—160.). Zu solch dichterischer Behandlung des Stoffes aber findet er in David, dem Sänger des alten Bundes,

das Vorbild (Poem. 6, 19—25.)[1]). Also sprach der heilige Paulinus die wahren Schönheitsgesetze der Poesie aus, und die christlichen Dichter vor und nach ihm folgten keinem andern. Es wäre die Aufgabe einer Geschichte der christlichen Poesie, den Maßstab solcher Grundsätze an Einzelnes anzulegen und zu zeigen, wie dieselben ihren ersten und mustergiltigsten Ausdruck in der Liturgie selber fanden, endlich wie von daher dieselben sich auf die einzelnen Arten der christlichen Poesie umbildend übertrugen. Denn die nämliche Begeisterung, mit der die christlichen Dichter nach dem Vorbilde des königlichen Sängers ihre liturgischen Hymnen sangen, erfüllte auch Andere, daß sie, wie Tertullian erzählt, in den Versammlungen, besonders in den Agapen, aufstunden, und nach ihrer Weise dem Herrn ein Loblied sangen; der nämliche Geist war die Quelle all jener herrlichen Lieder, die, obgleich nicht in den liturgischen Dienst aufgenommen, dennoch ebenso viele Nachklänge jener höheren, durch die Kirche gleichsam geweiheten Sangesweisen sind. Die Liturgie wiederholte in ihren Officien den Gläubigen ohne Unterlaß die Erzählungen der Wunderwerke des alten und des neuen Bundes, das Leben und Werk Christi und seiner heiligen Mutter, seiner Apostel und Martyrer, und das begeisterte Gemüth faßte diese in Gesänge und gestaltete die Anfänge des christlichen Epos. Es war die Wahrheit der Predigt vom christlichen Glauben und christlicher Sitte, welche die Begeisterung für Erkenntniß und Tugend nährte, und die der didaktischen Poesie ihren reichsten und würdigsten Inhalt gab. Endlich ordnete sich um den Altartisch des heiligen Mahles der Gottesdienst zu einem symbolisch liturgischen Drama höherer Ordnung, das die Darstellung des Erlösungswerkes zum Inhalte hatte, und von dem gar bald auch das eigentliche Drama, und zwar zunächst die Passion und die Geburtsgeschichte unseres Erlösers behandelnd, sich abzweigte.

3. Wir haben unter den Hymnendichtern nur jene angeführt, von denen mehrere Hymnen in die Liturgie Aufnahme fanden. Damit sind aber weder die Namen, noch ihre Lieder erschöpfend bezeichnet, und obgleich wir das auch jetzt nicht wollen, so soll doch darauf hingewiesen werden, wie fast sämmtliche lyrische Dichtungen des Orients und Occidents ganz denselben Charakter mit den liturgisch gebrauchten haben. So die 40 kleineren Gedichte des hl. Papstes Damasus († 384); die sämmtlichen Gedichte des hl. Ambrosius außer den angeführten; das bereits oben genannte Kathemerinon des Prudentius, nämlich 12 Lieder für das christliche Tagesleben, und seine 14 Gedichte auf hl. Martyrer (libri Peristephanon); des heiligen Paulinus gleichfalls bereits mehr panegyrisch epische 15 Natalitia auf den heiligen Felix; des hl. Gregor des Grossen noch übrige Hymnen; ebenso die 11 Hymnen

---

1) Opp. S. Paulini od. Migne, pag. 603 seqq. Vergl. „Paulin, Bischof von Nola und seine Zeit" von Adolf Buse, Regensburg 1856, Bd. I. S. 178.

von Beda Venerabilis u. s. f. — Juvencus [1]), ein spanischer Presbyter (um 325), verfaßt im heroischen Versmaß 4 Bücher historiarum evangelicarum, eine poetisch treue Darstellung nach den Evangelien, das erste christliche Epos, ähnlich wie ein Jahrhundert später im Orient Nonnus von Panopolis das Evangelium St. Johannis dichterisch in Hexametern paraphrasirt [2]); Victorinus besingt in einem epischen Gedichte den Tod der sieben macchabäischen Brüder; Sedulius in 5 Büchern seiner Mirabilia divina in herrlicher Darstellung die wichtigsten wunderbaren Begebenheiten des alten und neuen Testamentes [3]); der hl. Avitus, Erzbischof von Vienne († 523), behandelt in 5 Büchern in epischer Form die Schöpfung, Erbsünde, Gottes Urtheilsspruch, die Sündfluth, den Durchgang durch's rothe Meer [4]). Noch Andere wären anzuführen, aus denen gleichfalls ersichtlich sein könnte, welcher Natur die Anfänge des christlichen Epos gewesen. — Die didaktische Poesie fand ihre vorzügliche Pflege durch Prudentius; seine Apotheosis [5]), in der er die Gottheit Christi gegenüber den Häretikern preist, seine Hamartigenia [6]) d. i. vom Ursprung der Sünde, und Psychomachia [7]), d. i. vom Kampfe der Tugend und Laster in der menschlichen Seele, dann seine 2 Bücher contra Symmachum [8]), ein Gedicht über den Götzendienst sichern ihm hohen Dichterruhm, und zeugen zugleich für den oben bezeichneten Ursprung der christlich didaktischen Poesie. Diesen Charakter aber tragen die ähnlichen Werke aller Länder, welche die Predigt des Christenthums einmal sittlich erneuert hatte. Ein schönes Beispiel hievon bietet ein Spruchgedicht des hl. Columban (614), das sich von anderen bis auf uns erhalten hat [9]). Auch der Anfang des christlichen Drama ist bereits im 4. oder 6. Jahrh. nachweisbar; aber das erste bekannte ist eben kein anderes, als ein Passionsspiel, nämlich das oft dem hl. Gregor von Nazianz zugeschriebene, wohl aber eher dem Antiochenischen Bischofe Gregorius (c. a. 572) angehörige Christus patiens, in welchem in 2600 Versen Christi Gefangennehmung, Mißhandlung, Verurtheilung, Kreuzigung und Auferstehung uns bald durch dialogische Erzählung, bald durch dazwischentretende Handlung vor Augen geführt wird [10]).

4. Noch lebendiger tritt der Zusammenhang der christlichen Poesie mit der Liturgie der Kirche im Mittelalter hervor. Es hatte in dieser Zeit die äußere

1) Patrolog. ed. Mign. t. XIX. pag. 1 - 327.
2) Patrolog. ed. Mign. t. XLIII. Script. graec.
3) Patrolog. ed. Mign. t. XIX. pag. 534—754.
4) Patrolog. ed. Mign. t. LIX. pag. 323—370.
5) Patrolog. ed. Mign. t. LIX. pag. 915—1007.
6) Ibid. pag. 1007— 1078.
7) Ibid. t. LX. pag. 11—90.
8) Ibid. pag. 118—276.
9) Abgedruckt bei Canisius, Lect. antiq. tom. I.
10) Opp. S. Greg. Naz. ed. Caillau, Paris 1839. t. III. pag. 605 ff.

Form sich zur immer grösseren Selbstständigkeit entfaltet; gleichwohl blieb sie durchaus vom christlichen Inhalt erfüllt und dessen entsprechender Ausdruck. Was die Lyrik des Mittelalters betrifft, so zeugen für den angegebenen Zusammenhang die zahlreichen geistlichen Lieder in lateinischer Sprache, besonders aber jene in deutscher, „ja eine der musikalischesten Liederformen, die der Leiche, ist aus der sogenannten Sequenz des Kirchengesanges entstanden; während späterhin selbst die weltlichen Tag- oder Wächterlieder, wo der Wächter von der Zinne den kommenden Tag verkündet .... gleichfalls geistlich umgedeutet wurden" [1]). Der bessere Minnegesang, der das Mittelalter wie mit einem gewissen Frühlingsreiz umgießt, und die Höfe der Fürsten und die Klöster und Burgen belebt, lehnt sich enge an das Kirchenlied an. „Er ist nicht so fast eine Verehrung einzelner Frauen, als die Verehrung des weiblichen Geschlechtes; daher sehen wir diese Verehrung überall kühn an das höchste Ideal geistiger Schönheit, an die Verherrlichung der Jungfrau Maria geknüpft, als des himmlischen Symbols weiblicher Milde und Reinheit, das seinen überirdischen Glanz verklärend auf alle irdischen Frauen herniederstrahlte" [2]). Eben daher hat der Minnegesang gerade der heiligsten Jungfrau die herrlichsten Lieder gesungen. „Wie rein überhaupt die Saiten der Minnesänger gestimmt sein mußten, zeigt schon der Umstand, daß damals die heilige Elisabeth an der Seite ihres Gemahls zu Eisenach Hof hielt, wo sie von den Flügeln dieses melodischen Gesanges zur göttlichen Minne emporgehoben ward, und schwerlich einen störenden Mißklang geduldet hätte" [3]). Den Reigen der Minnesänger aber eröffnet vorerst der von Kürenberg, dann Friedrich von Hausen († 1190), dann folgen die Spervogl, der edle Heriger, beide am Rhein, um Worms und in der Pfalz, Gottfried von Straßburg [4]), Wolfram von Eschenbach und Hartmann von der Aue. Einer der vorzüglichsten aber ist Walther von der Vogelweide (1165 – 1170), von dem mit Recht gesagt wird, daß auch sein Frauendienst bei ihm wie ein Heiligenbild auf Goldgrund, auf einem tiefen, religiösen Gefühle ruhe. Wir nennen hier gleich noch den Sänger Mariens, Conrad von Würzburg († 1287), der in seiner „goldenen Schmiede" die Mutter Gottes, die Himmelskaiserin, mit all jenen Gleichnissen und Bildern verherrlichet, welche er aus der Ueberlieferung der heiligen Väter in seinem Herzen gesammelt, um sie da gleichsam zu einem schönen, leuchtenden Ganzen zu schmelzen und zu schmieden; und des Eberhard von Sax, des Schweizers, wundervolles „geistliches Minnelied". Weniger keusch und religiös bewegte sich der Minnegesang der Troubadours und Provencalen an den Höfen der Fürsten in West und Süd, und finden wir darin frühe einen gewissen Grad von Frivolität, der ihn

1) Eichendorff, „Gesch. der poet. Litteratur Deutschlands", Paderborn 1857, Th. 1. S. 74.

2) Eichendorf a. a. O., S. 75. Aehnlich Lindemann, Bougier u. A.

3) Eichendorf, S. 76.

4) In seiner zweiten und edleren Periode, wie Manche glauben, nach seiner Rückkehr vom Kreuzzuge.

vom deutschen gar sehr unterscheidet. Auch der Meistergesang hat Anfangs fast nur religiöse Gegenstände, namentlich die Verehrung der seligsten Jungfrau, behandelt, artete aber bald in steifes Formwesen aus und „wurde sehr bald lediglich eine Arche der lutherischen Lehre", wie Eichendorff sich ausdrückt. Gottbegeistert sang in Italien der heilige Franciscus seinen Sonnengesang, in dem gleichsam die ganze Majestät und Schönheit der Psalmen, wie sie die Kirche gebraucht, in dem Herzen und Munde eines Einzelnen nach einem erneuerten Ausdruck suchte. Auch der heilige Bonaventura verfaßte bald darauf seine lieblichen und tiefsinnigen Lieder, und die zartesten darunter gelten dem Preise U. L. Frau[1]). — Auch das christliche Epos des Mittelalters trägt in seinen Anfängen denselben strengen kirchlichen Charakter. Darum waren auch jetzt die ersten Epen Evangelienharmonieen. Da ist der „Heliand", diese altsächsische Evangelienharmonie des 9. Jahrh.[2]), eine herrliche Dichtung, die durch die alliterirenden Verse und die Art der Darstellung zwar ihren äußeren Zusammenhang mit den alten Heldenliedern noch verräth, die aber zugleich mit Recht „das in deutsches Blut und Leben verwandelte Christenthum" genannt werden kann. In den erhabensten Schilderungen behandelt ein anderes episches Gedicht „Muspilli" (Gerichtsfeuer) gleichfalls in alliterirender Form das jüngste Gericht. Der Mönch Otfried von Weissenburg, Schüler des Hrabanus Maurus, verfaßt gegen 868 seine bereits gereimte Evangelienharmonie in fünf Büchern. Daran reihen sich in grosser Zahl die legendarischen Dichtungen, sowohl in lateinischer als deutscher Sprache. Von den ersteren nennen wir nur die Legenden der Hroswitha (geb. gegen 940), Nonne von Gandersheim im Bisthume Hildesheim, Poesieen von unvergänglicher Schönheit[3]), dann die Quirinalia des Tegernseers Metellus (um 1060), ein lyrisches Epos vom hl. Quirinus, und lange hochgepriesen[4]). Ebenso bedeutsam aber sind die Dichtungen in deutscher Sprache, als das Marienleben

1) Im Volke Italiens aber trieb die nämliche Liebe zur seligsten Jungfrau wie duftige Blüthen jene einfach schönen Lobgesänge (Lauden), die uns im 13. und 14. Jahrh. so zahlreich begegnen. Vergl. Reumont, „Briefe heiliger und gottesfürchtiger Italiener", Freiburg, Herder 1877. S. XXII.

2) Nach den neuesten Forschungen (Ernst Windisch) zwischen 825 und 835 gedichtet; und vielleicht in der Gegend um Münster und Essen.

3) Der einzige Codex (11. Jahrh.) stammt aus dem Kloster St. Emmeram in Regensburg, und ist jetzt in der Staatsbibliothek zu München. In neuester Zeit hat Aschbach versucht, diese Pergamenthandschrift selbst, wie die sämmtlichen Werke Hroswitha's als Fälschungen des ersten Herausgebers, des Humanisten Celtes zu erklären, was jedoch nur Veranlassung wurde, ihre Aechtheit zweifellos nachzuweisen (Köpke). Aventin hatte schon vor Celtes den Codex in St. Emmeram gesehen. — Eine gedrängte Uebersicht der Werke Hroswitha's, wieder herausgegeben von Barak, Nürnberg 1863, siehe bei Neumaier a. a. O., Seite 63 - 72, woselbst auch einige Proben.

4) Abgedr. in Canisius, Lect. antiqu. tom. I. 37—184.

Wernher's [1]) in drei grösseren Liedern, davon das erste die Geschichte der hl. Mutter Anna, das zweite die Jugend und Vermählung Mariä, das dritte die Geburt und Jugend Christi zum Gegenstande hat (1173), das St. Hannolied (1170), Gregorius vom Steine und der arme Heinrich beide von Hartmann von der Aue (Ende des 12. Jahrh.), die Legende des hl. Sylvester und Alexius u. A. von Conrad von Würzburg, besonders aber das großartigste Gedicht dieser Gattung, das gegen hunderttausend Verse zählende Passionale, dessen Verfasser unbekannt ist, der aber wohl am Niederrheine in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. lebte. Das erste Buch beschreibt das Leben Jesu und Maria, das zweite das der hl. Apostel und Evangelisten, Maria Magdalena und des hl. Johannes des Täufers, das dritte das Leben der übrigen Heiligen nach der Ordnung des Kirchenjahres. Es ist ein Gedicht, an Form und Inhalt gleich erhaben. Daß auch im höchsten Norden die christliche Poesie dieser Zeit Herrliches zu schaffen wußte, dafür zeugt des Isländischen Augustiners Eystein Ausgrimsson (um 1342) ebenso liebliche als formschöne Mariendichtung „die Lilie" [2]). Der religiöse Charakter drang selbst in die alten Heldensagen ein, wie denn auch das Nibelungenlied und die Gudrun vielfach christliche Elemente zeigen [3]), oder er deutete sie geradezu völlig um. Besonders ist es der Sagenkreis vom heiligen Graal (d. h. der Schaale, in der Christus der Herr die heilige Eucharistie eingesetzt), die in den dichterischen Bearbeitungen des vielleicht nicht weltgelehrten, aber gotteskundigen Sängers Wolfram von Eschenbach (gest. zwischen 1219 und 1225) im Parceval und Titurel den herrlichsten Ausdruck gewonnen. „Die Geschichte vom heiligen Graal ist gleichsam nur die epische Fortsetzung der Apokryphen des neuen Testamentes, die Templeisen (Graalsritter) mit der in's Haar geschnittenen Krone, der Tonsur, sind die Kirchenväter dieser Legende, die smaragdene Schaale ein Symbol der Eucharistie, die nach der Sage ja zum erstenmal in dem Becher war abgehalten worden. Er ist der Stein der Weisen, der die Wünsche geschweigt, des Wissens Durst stillt, und den Frieden der Seele ungetrübt erhält, er ist die Arche, welche die Gläubigen durch das tobende Meer der stets mehr irre werdenden Menschheit trägt, darum sieht ihn auch Niemand, wie König Titurel ausdrücklich lehrt, als nur die Erwählten, welche zu allen Zeiten gegen unheilig Leben kämpfen" [4]). Mit Recht bezeichnet man diese

---

1) Mit Unrecht bisher als Mönch von Tegernsee bezeichnet. Vergl. Holland, „Gesch. der altdeutschen Dichtkunst in Bayern", Regensburg, Pustet 1862, S. 367 ff.

2) Aus dem Isländisch-Skandinavischen trefflich übersetzt von P. Alexander Baumgarten. Freiburg, Herder 1884.

3) „Organ für christl. Kunst" 1866. Nr. 7. „die christlichen Elemente im Nibelungenlied".

4) Holland, „Geschichte der deutschen Litteratur", Regensburg, Manz 1853, Bd. I. S. 54. Vergl. desselben Verfassers „Geschichte der altdeutschen Dichtkunst in Bayern" S. 221. — Gegen die fast blasphemische Auffassung in R. Wagner's „Parsifal" müssen wir öffentlich Protest einlegen.

Dichtungen[1]) als eine der großartigsten Erscheinungen christlich epischer Poesie, und setzt sie der göttlichen Comödie Dante's an die Seite. Auch die übrigen epischen Gedichte, die hier zu besprechen zu weit wäre, zeigen mehr oder minder dieses Durchdrungensein vom kirchlichen Geiste. Ja selbst die Behandlungen antiker Stoffe, wie z. B. der Heereszüge Alexander des Grossen von Lamprecht (gegen 1070), der Eneit von Heinrich von Waldecke (1175), des trojanischen Kriegs von Conrad von Würzburg tragen denselben Charakter. „Welch ein innerer Abstand dieser Gedichte von unserer modernen Auffassung des Alterthums! Während in unsern heutigen Nachbildungen das Christenthum, gleichsam verlegen, geblendet und beschämt, in der heidnischen Schönheit bis zur Abgötterei aufzugehen pflegt, schreitet dort der Glaube noch geharnischt und unangefochten mitten durch die schöne Fremde, die verlockenden Fernen als eine neue Provinz sich erobernd. Die alten Helden und Halbgötter müssen sich der Feuertaufe unterwerfen, und das Charakteristische jener Gedichte ist eben die Christianisirung des Antiken, eine freie Uebersetzung in's Christliche"[2]). Den erhabensten Schluß aller christlichen Epen bildet aber die göttliche Comödie Dante's (1265—1321), in welcher die gesammte Theologie des Mittelalters in wundervoller Weise zusammengefaßt und die seit der ersten christlichen Zeit bis zu ihm herab sich in mannigfachster Weise ausgestaltenden ähnlichen Dichtungen ihre einheitliche und kunstvollste Bearbeitung gefunden haben[3]). Die didaktische Poesie wurde im Mittelalter wohl auch früher, besonders aber im 13. Jahrh., gegenüber manchen Ausartungen des Minnegesanges geübt, und die christliche Glaubens- und Sittenwahrheit darin mit grossem Geschick behandelt[4]). Hieher gehören der Winsbecke, das Werk eines unbekannten, vielleicht rheinischen Dichters, Ermahnungen eines Vaters und einer Mutter an ihren Sohn, mit Recht als eine Zierde unserer Poesie bezeichnet;

---

1) Auch die etwa 50 Jahre spätere Umarbeitung und Erweiterung des Wolfram'schen Titurel durch Albrecht von Scharfenberg, unter Herzog Ludwig dem Strengen von Bayern, „der jüngere Titurel", ein Gedicht von über 6000 siebenzeiligen Strophen, ist von großartiger Anlage, parthieenweise von unübertrefflicher Schönheit, durchweg aber von hohem christlichen Adel.

2) Eichendorff a. a. O. S. 68.

3) Ozanam in seinem inhaltsreichen Werke: „Dante und die kath. Philosophie des 13. Jahrhunderts", aus dem Französischen, Münster 1844, verfolgt diesen Poesieencyclus von Dante an bis zurück in's 10. und von da bis zum 6. und vom 6. bis zu dem ersten Jahrhunderte. S. 299—317. Vergl. Hettinger, „Die göttl. Komödie", Freiburg 1880. S. 330 ff.

4) Trefflich bemerkt hiezu Lindemann, „Geschichte der deutschen Literatur", 2. Aufl., Freiburg, Herder 1869, S. 170: „Was als Weisheitsspruch, als Beispiel, selbst als Witz und Schwank im Volke lebte, was des alten Testaments poetische Bücher, namentlich der Prediger und der weise Sirach, in so eigenthümlich lebhafter Weise darstellen, was fremdländische Männer an Weisheit gesehen und berichtet, das konnte sich unter Dichters Hand zum gerne gelesenen immer erfrischenden und begleitenden Lesebuch und Brevier gestalten".

dann die „Tochter Sions“ von dem Minoriten Lamprecht zu Regensburg, aus der Zeit von 1240—1255, das von der Vereinigung der Seele mit Gott durch beständige Selbstverleugnung handelt[1]); das Gedicht über die Bescheidenheit von Meister Freidank[2]), das Gedicht über den Glauben von Hartmann, über die 7 Gaben des hl. Geistes von Arnold, der sog. „Renner“ von Hugo von Trimberg, das Gedicht „der Edelstein“ von dem Dominicaner Ulrich Boner, „Rath der Seele“ des Heinrich von Burgus[3]), u. s. w. — Das Drama schließt sich im frühesten Mittelalter, wie in der ältesten christlichen Zeit auf's Engste an die kirchliche Liturgie an, und zwar in Anlage und Ausdruck, und selbst in Vortrag oder Gesang und Action, die, wie aus den Rubriken älterer Manuscripte hervorgeht, stets eine gemessene, fast liturgische war. Zunächst behandelte das Drama die ohnehin schon dramatisch gehaltene liturgische Passion, wie sie in der Charwoche beim heiligen Dienste nach den vier Evangelisten gesungen wird, in ausführlicher Darstellung, bald auch die Auferstehung Jesu Christi[4]), die Anbetung der hl. drei Könige, nach und nach fast alle Theile des Lebens Christi und der seligsten Jungfrau. Schon aus Karl des Grossen Zeit ist ein lateinisches Drama in Versen über die Geburt Jesu Christi vorhanden; die sechs legendarischen oder moralischen Spiele (Moralitäten) Hroswitha's von Gandersheim in lateinischer Sprache können gleichfalls hieher gezählt werden. Im 12. Jahrh. finden wir schon in den meisten grösseren Städten eigene Bruderschaften zur Aufführung von Passionsspielen, und zwar in Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich und England. Schauplatz war meist die Kirche selbst, oder Kloster und Kirchhof, die Bühne dreigetheilt in Himmel, Erde und Hölle, die Spielenden Laien im Vereine mit den Priestern, die Darstellung dauerte oft mehrere Tage, die Dichtung selbst, anfangs ernst und würdig, bekundete eine dramatische Geschicklichkeit, die in den glücklicher Weise aufgeschriebenen Stücken nicht selten unsere volle Bewunderung verdienen[5]). Als im 13. Jahrh. auch Vermummungen hinzutraten, ward die Mitwirkung den

1) Zum ersten Male und zwar vereint mit Lamprecht's St. Francisci Leben“, in vorzüglicher Weise edirt von K. Weinhold. Paderborn 1880.

2) Freidank, Vridank, ist wohl gewiß nicht Walther von der Vogelweide.

3) Wiederaufgefunden von Osw. Zingerle 1881.

4) Mone, „Schauspiele des Mittelalters“. Bd. I. S. 5 u. 12. Vergl. auch Holland, „Gesch. der altd. Dichtk. in Bayern“, S. 603 ff. Lindemann a. a. O. S. 287 ff. Carl Lange in „Die lateinischen Osterfeiern“, München, Stahl 1887, kennt bereits 224 solcher Oster- und Passionsspiele, und zeigt gut ihren inneren und äußeren Zusammenhang mit dem kirchlichen Ritus.

5) Vergl. z. B. „Leben Jesu“ bei Mone, Bd. I. S. 49 und 72—128. „Christi Auferstehung“, in fünf Handlungen, ebendas. Bd. II. S. 33—107. Das ganz großartig angelegte, für zwei Aufführungstage berechnete „Passionsspiel“, S. 183—350. Die letzteren Spiele gehören dem 14. u. 15. Jahrh. an. — Ueber die musikalische Seite solcher Spiele siehe besonders „das liturgische Drama des Mittelalters und seine Musik“ von F. A. Schubiger, in seinen Spicilegien S. 1—76, da Coussemacker's „Drames liturgiques“ selten zugänglich sein werden.

Geistlichen untersagt [1]). Nun wurden die Spiele an öffentlichen Plätzen aufgeführt; im 14. und 15. Jahrh. mehrten sich zwar diese Spiele, fingen aber auch bereits an, in etwas zu verweltlichen.

5. Es wäre unnütz, hier des Weiteren auch auf die Ausartung der einzelnen Zweige christlicher Poesie uns einzulassen, wie diese schon ziemlich frühe und besonders seit dem 15. und 16. Jahrhunderte eintrat. Man hatte vielfach von der Kirche und ihrem Geiste sich losgesagt, also von dem ersten Boden aller wahren Poesie, man hatte die organische und naturgemäße Ausbildung der Volkssprachen durch die Fesselung derselben in den Gesetzen der antiken Grammatik unterbrochen, und so mußte die Poesie auch einem anderen Geiste, dem des Classicismus, einer blossen Begeisterung für das Natürliche und Sinnliche, oder höchstens menschlich Moralische anheimfallen. Zwar ragen auch in dieser Zeit noch einzelne Dichter hervor, deren Werke von Belang sind, und manche derselben sind in ihrer Art wirklich großartig; aber sie sind das nur in dem Grade, als sie eben ausnahmsweise am christlichen Geiste festgehalten. Wir haben in der Architektur und den übrigen Künsten dasselbe bemerkt. Unter den Lyrikern dieser Zeit nennen wir Coppernicus, den grossen Astronomen, den Bischof Johann Dantiscus (geb. 1485), den Jesuiten Friedrich Spee, den innigen Angelus Silesius, Jakob Balde, Sarbievius, den Regensburger Kanzler Johannes Aurpach (1565), und den Spanier Luis Ponce de Leon; im Epos hat Grosses geleistet Jacob Sannazaro († 1530 zu Neapel) durch sein Gedicht: de partu Virginis in drei Gesängen, Vida (geb. 1480 zu Cremona, † 1566 als Bischof in Alba) in seiner Christiade in sechs Büchern, einem Gedichte, das durch seinen objectiv historischen Charakter und durch sein wahrhaft klassisches Latein einen hohen Rang einnimmt. Auch die Christiade Clarkes, eines Engländers von Geburt und Carthäusermönchs, in 17 Büchern, verdient genannt zu werden, obwohl hier die Nachahmung Virgils dem reinen christlichen Ausdruck schon vielfach mehr schadet. Im Drama ragen hervor die lateinischen Schauspiele der Jesuiten z. B. eines Jakob Bidermann (geb. 1577), in denen auf glücklichere Weise als anderswo die Tradition der mittelalterlichen Mysterien mit den Formen des Classicismus verbunden erscheinen. Besonders aber ist es der Spanier Lope de Vega (geb. 1562) und Calderon (geb. 1601), denen es, und zumal dem letzteren in seinen Autos (Actus) Sacramentales, geistlichen Schauspielen nämlich zur Verherrlichung des heiligsten Sacramentes während der Frohnleichnamszeit [2]), gelungen ist, das im Mittelalter so gut begonnene, aber bald und in neuester Zeit gänzlich verweltlichte, christliche Drama zur Vollendung zu führen.

---

1) Conc. Trevir. a. 1227. Hartzh. t. III. pag. 529.

2) Don Pedro Calderons de la Barca, „geistl. Festspiele", Regensburg, Manz 1856 ff., 2. Aufl., und Calderons größte Dramen religiösen Inhalts, Freiburg 1875, beides vorzügliche Uebertragungen von Fr. Lorinser.

6. Wie sehr die Kirche auch jetzt noch die Fülle höherer Belebung für die Poesie in sich trage, beweiset die romantische Schule, die in ihrer Reaction gegen den nüchternen Humanitätscultus sich wieder vom katholischen Geiste beseelen zu lassen bestrebt war. Wir erinnern an die beiden Schlegel, Tieck, Novalis, Werner, Max von Schenkendorf, Brentano u. s. w. Obwohl keineswegs Alle von diesen wahrhaft aufrichtig, und demüthig zugleich, sich dem Geiste der Kirche hingegeben, so konnten dennoch schon ihre Leistungen zeigen, was für die christliche Poesie erwartet werden dürfte, wenn wie im Mittelalter Geist und Leben der Kirche das innere und äußere Leben der Völker wieder begeistern würde. Sichtlicher noch hat Solches in den Werken der neuesten Dichter, zumal Deutschlands, sich kund gethan; möchte nur, was ein Pyrker, Oskar v. Redwitz, Johannes Schrott, Pape, Beck, Molitor, Schaufert, Dyherrn, F. W. Weber, Johannes Eremita und Wilhelm v. Born[1]), Edmund Behringer, Friedrich Wilhelm Helle, eine Ida von Hahn-Hahn, Louise Hensel, A. v. Droste, Emilie Ringseis, Wöhler u. A. mit Glück und Geschick eingeleitet, auch mit redlicher Ausdauer und Liebe gefördert und vollendet werden!

II. Artikel.

Die kirchliche Musik[2]).

§ 88.

Der gregorianische Gesang.

1. Das Christenthum fand für sich, wie ein doppeltes Idiom, die Sprache des Volkes Gottes und die universelle der Griechen, so auch eine zweifache Musik, die hebräische und griechische vor. Die hebräische hatte eine uralt überlieferte

---

1) Freiherr Fr. J. von Gruben.

2) Zu eingehenderen geschichtlichen Studien über Musik möge, da die älteren Quellen selbst nur den Wenigsten erreichbar sind, empfohlen sein: „Geschichte der Musik“ von A. W. Ambros, Breslau, Leuckart 1862 bis 1878, in 4 Bänden (2. Aufl. mit einem Bande von Musikbeispielen, 1882). Es ist zweckdienlich, dieses Werk vorerst gründlich durchzugehen, um so leichter in das Verständniß der Werke eines Gerbert, als: „De cantu et musica sacra a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus“, St. Blas. 1774. 2. Vol. und seiner: „Scriptores ecclesiastici de musica sacra“, ib. 1784. 3 Vol., sowie anderer, in unserer Zeit durch Coussemacker u. A. wieder neu aufgeschlossener Quellen einzudringen. Auch die kürzeren Abrisse der Musikgeschichte von Dommer, Schlecht, Krieger, Kothe, Bischof Dr. Joh. Katschthaler (Regensburg, Coppenrath 1893) u. A., für Deutschland insbesondere von Bäumker, sowie P. Utto Kornmüller's „Lexikon der kirchl. Tonkunst“, Brixen 1868, 2. Aufl., sind sehr brauchbar.

Gesangsweise, durch David für den Gottesdienst aufgenommen und geordnet, und fortan im Tempel unverändert bewahrt und geübt. „Allsogleich bestellten David und seine Heerführer zum Dienste die Söhne Asaph und Heman und Idithun, daß sie sängen zu Cithern . . . . .; die Zahl aber derselben nebst ihren Brüdern, welche lehrten des Herrn Gesang, insgesammt Meister, war zweihundertachtundachtzig". (1. Paral. 25, 16.) Und unter diesen standen viertausend Psalmisten, „die dem Herrn lobsangen zu den Instrumenten, welche David gefertiget hatte für den Lobgesang", abgetheilt in 24 Ordnungen, und mit je 12 Meistern (ib. 23, 5; 25, 7). Nach Davids Ordnung wurde unter Salomon der Gottesdienst und Gesang im Tempel vollzogen (2. Paral. 5, 12. 13); ebenso unter Ezechias (ib. 29, 25—30); auch unter Josias, unmittelbar vor der babylonischen Gefangenschaft, ward Alles im Gesang wiederhergestellt „nach Ordnung Davids" (ib. 35, 15); noch unter Nehemias und Esdra, vier Jahrhunderte vor Christus, wurde Gottesdienst und Gesang nicht anders ausgeführt als „nach Anordnung Davids" (1. Esdr. 3, 10; 2. Esdr. 12, 44. 45). Eine ununterbrochene Tradition also von David bis Esdra, und, da weiterhin unter dem hohen Rathe ohnehin keine Aenderung mehr statt hatte, bis auf Christus und die Apostel. Es war aber der Charakter dieser heiligen Musik überaus ernst und feierlich, nach Clemens von Alexandrien der dorischen Sangesweise vergleichbar [1]), ihre Melodie folgte der natürlichen Melodie der Sprache, ihr Tonsystem war auf den 10 heiligen Buchstaben aufgebaut, diatonisch-enharmonischer Natur, d. h. unvermischt und ohne Temperirung, ihre Tonschrift gleichfalls überliefert aus ältester Zeit, und für den Gesang und für die Instrumente verschieden; eine mit der Uroffenbarung zusammenhängende Symbolik aber ließ diese Musik zugleich als Trägerin hoher und nur den Berufenen zugänglichen Geheimnisse erscheinen [2]). Die griechische Musik, wie die aller Völker, stand mit der Musik des auserwählten Volkes in enger Beziehung [3]), und in den alten Philosophenschulen wurde die nämliche Ueberlieferung und das höhere Verständniß des musikalischen Zahlengesetzes lange für die Eingeweihten bewahrt. In der Praxis aber, d. i. durch die ausübenden und lehrenden Musiker selbst, wurde sie immer mehr ihres ursprünglichen Charakters entkleidet, nach Gefallen weiter ausgebildet, und in neue Systeme gebracht, so daß nach dem Geständnisse der griechischen Musikschriftsteller [4]) die Kenntniß der alten Musik

1) Strom. lib. VI. cap. XI. ed. Klotz. § 88. pag. 151. Vergl. auch: „Hebräische und christliche Cultmusik" im Archiv „Musica" von Dr. Mettenleiter, Brixen 1868, Heft 2. S. 180 ff.

2) Vergl. Alb. v. Thimus, „die harmonicale Symbolik des Alterthums", B. II. S. 75 ff. Köln 1876.

3) Derselbe a. a. O. S. 79.

4) Vergl. hierüber Westphals treffliche Edition des Symposion Plutarchs (geb. um 50 n. Chr.) Πλουτάρχου περὶ μουσικῆς, Breslau 1865 (die Zweifel, welche neuestens gegen die

immer mehr beseitiget wurde, und zwar um so gründlicher, je wissenschaftlicher man sie in den neuen Schulen, z. B. in der alexandrinischen, zu behandeln sich bemühte. Zur Zeit Christi war die griechisch-römische Musik im Wesentlichen folgende: Sie kannte die drei Tongeschlechter, das diatonische, welches nur in ganzen und halben Tönen nach ihrer natürlichen Folge fortschreitet, so daß nie mehr als drei ganze noch zwei halbe Töne unmittelbar sich folgen können, das chromatische, welches ursprüngliche Ganztöne in halbe, und das enharmonische, welches einen halben Ton selbst noch in Vierteltöne theilt [1]. Letzteres, eigentlich das diatonisch-enharmonische Geschlecht, war, obwohl das älteste und wegen seiner Kunst und Reinheit in frühester Zeit viel gepflegt und gepriesen, doch schon am Ausgange der sog. klassischen Kunstperiode im 3. Jahrh. vor Christi Geburt, ob der schwierigen Ausführung selten geübt; das chromatische galt wegen seines klagenden und leidenschaftlichen Charakters bei den Griechen, zumal in älterer Zeit, nie besonders viel, und war meist nur im Dithyrambus verwendet, nicht aber in der Tragödie und in der edleren Lyrik [2]; der Chorgesang bediente sich ausschließlich des diatonischen Geschlechtes. Was die sogenannten Tonarten betrifft, so war im Beginne der christlichen Zeit das ausgebildete Octavensystem, welches auf der Verbindung des Tetrachords und Pentachords (der Zusammenstellung von vier und fünf Tönen) beruhte, nicht mehr genügend, während die Alten, wie Plutarch sagt, sich innerhalb einer Octave hielten. Man combinirte also aus den je nach der Lage des Halbtones verschiedenen Arten von Quarten- und Quintenreihen nicht bloß Octavenreihen, sondern vereinigte zwei von diesen in einer Folge von elf Tönen [3]. Solcher grösseren Tonreihen ergaben sich

---

Aechtheit dieser so wichtigen Quelle der griechischen Musik in der ersten Zeit des Christenthums aus rein philologischen Gründen von Weissenberger erhoben worden, können nicht in Betracht kommen), und Thimus, an vielen Stellen seines Werkes.

1) *Γένος διάτονον.* *Τόνος* (von *τείνειν*, spannen) ist eben die auf dem Monochorde — einer über einem beweglichen Stege aufgezogenen Saite — für die einzelnen Tonverhältnisse nöthige Spannung oder Theilung der Saite. *Διάτονον γένος* ist jene Zusammenstellung von Tönen, wie sie auf dem Monochorde zunächst und in natürlichster Weise gemessen sich ergibt. *Χρωματικὸν γένος* (von *χρῶμα*, Farbe) ist das Tongeschlecht, welches durch Brechung der ursprünglichen Töne gleichsam gefärbt, schattirt scheint. *Γένος ἐναρμονιόν* hat seinen Namen wohl von *ἐναρμόζειν* (einpassen, zufügen), nämlich eines Vierteltones behufs Herstellung möglichst reiner Tonverhältnisse.

2) Aristoxenus (geb. um 318 v. Chr.) nennt es süßlich und weinerlich („*Τούτου δ' αἴτιον τὸ βούλεσθαι γλυκαίνειν ἀεί*"). Harmonicorum Elem. lib. I. ed. Meibom. Vol. I. pag. 23.

3) Es sind selbstverständlich nur drei Species von Quarten möglich, und vier Species von Quinten. Als die erste Species der Quint galt jene, deren höchster Ton a ist, also: d. e͡. f. g. a. fügte man von d eine Quart abwärts an, so gelangte man zum tiefsten Klange des Tonsystems: a; fügte man nun vom a der Quint gerechnet die Quart oben bei, so erhielt man zwei vereinigte Octavenreihen: A—d (A—a; D—d).

…von die erste, zweite und dritte fortgesetzte
…rt erhielt [2]). In diesen einfachen, wie in
…t eine ebenso mannigfache als be-
…ter ihrer Gesänge. Dazu kam
…. h. die Versetzung irgend
… tiefere Tonstufe, ohne
… [3]). Zur Notation
… Wiederholung
… anderer zahl-
…ur den Gesang
…enten und ihrer
…g auf der natür-
… minder affectvolle,
… der Musik gleichsam
…enreicher als bei den
…da das Christenthum in
…n den Sangesweisen des
… und die Apostel nicht der
…e hebräische Psalmodie und
…Gesanges bleiben; sie prägte
…seinen specifischen Charakter auf;
…eiteten Synagogen in jenen Zeiten
…weit sie auch späterhin, zumal nach
…aben mochte. Anderseits nahm die
…ünste, so auch die griechische Musik,
…ches Klanggeschlecht mit Ausschluß der

g. a. h. c. d. *πρῶτος.*
… a. h. c. d. e. *δεύτερος.*
a. h. c. d. e. f. *τρίτος.*
… h. c. d. e. f. g. *τέταρτος*
… der Unterquart als erster Ton der Quintenreihe ge-
…noch die Scala:
a. h. c. d. e. f. g. a.

a. **h.** c. d. e. f. g. a. h.

a. h. **c.** d. e. f. g. a. h. c.
…ten Modus gebildet, fiele mit dem ersten zusammen.
…monischen Verhältnisse wurden jedoch auch hier seltener mehr

übrigen [1]), ihr Gesetz des reicheren Melodieenbaues, zugleich in ihren Dienst, und bildete aus diesen beiden Elementen sich ihre eigene christliche Musik [2]). Sie bewahrte so einerseits die heilige Tradition, die sie mit ihrem höheren Inhalte nur vollendete, anderseits gab sie ihr eine universelle, und den neuen Christen zugänglichere Form. Mit Begeisterung wurde die kirchliche Musik von den ersten und größten Vätern des Morgen- und Abendlandes gepflegt und gefördert, mit der Erweiterung der Liturgie gleichfalls erweitert, bald von eigens dazu bestellten Cantores [3]) auch für eine kunstgemässere Ausführung gesorgt, und an vielen Orten sehr frühe eine eigene Gesangsschule errichtet [4]). Im Morgenlande waren es besonders die Heiligen Ignatius von Antiochien, Athanasius, Ephrem der Syrer, und Basilius, welche für die Pflege des kirchlichen Gesanges thätig waren; im Abendlande aber vor Allen der hl. **Ambrosius** von Mailand (374—397). Wohl ist uns Manches über die Wirkungen der von ihm weitergebildeten kirchlichen Musik berichtet [5]); jedoch beziehen sich diese Berichte nur auf jene Gesänge, welche auch für den gemeinsamen Vortrag der Gläubigen berechnet waren. Es waren dieses Wechselgesänge in kurzen, melodischen Sätzen [6]), Hymnen in einfachen, mehr metrisch sangbaren Weisen [7]), Responsorien mit bewegten, und durch Wiederholung geläufigen Acclamationen, und Antiphonen für die Psalmen im Doppelchore [8]). Der kunstvollere, nur von Cantoren auszuführende Gesang war

---

1) Clemens von Alexandrien in Paedag. lib. II. cap. 4. § 44. pag. 216. schreibt: „*Καταλειπτέον οὖν τὰς χρωματικὰς ἁρμονίας ταῖς ἀχρώμοις παροινίαις καὶ τῇ ἀνθοφορούσῃ καὶ ἑταιρούσῃ μουσικῇ.*“

2) Vergl. Ambros a. a. O. S. 196: „Gleich in den Anfängen des Christenthums sehen wir die Elemente aus Palästina und aus Hellas wie zwei Ströme zusammen und in einander fließen. Von der Musica sacra der Hebräer holte sich die Musik des Christenthums die Heiligung, von der Tonkunst der Griechen holte sie sich Form, Gestalt und Schönheit.“

3) Const. Apost. lib. III. cap. 11, wo sie den ordines minores zugezählt werden.

4) Daß der hl. Papst Sylvester (314—335) schon eine **Singschule** in Rom errichtet habe (Gerbert, de cantu et musica sacra, tom. I. pag. 35 sq.), erscheint bei dem mächtigen Aufschwung christlichen Lebens und christlicher Kunst zur Zeit dieses hl. Papstes, troß Schelle's Widerspruch durchaus nicht so zweifelhaft. (Vergl. auch Ambros, Bd. II. S. 500.)

5) Man sehe z. B. S. August. Confess. lib. IX. cap. 7.

6) Das bezeichnendste Beispiel eines solchen **Wechselgesanges** ist der „Ambrosianische Lobgesang“, das Te Deum.

7) Viele Melodieen und Hymnen, die entweder den hl. Ambrosius selbst oder sehr alte Nachahmer desselben zu Verfassern haben, sind in ihrer ganzen Großartigkeit erst zu erfassen, wenn wir sie vom gesammten christlichen Volke gesungen uns denken, wie z. B. der Hymnus: Aeterne rerum Conditor, oder: Jam soll recedit igneus, oder: Jesu corona Virginum, oder: Lucis Creator optime, oder: Creator alme siderum u. dergl. Wir tragen kein Bedenken, diese Melodieen als **Beispiele ambrosianischen Hymnengesanges** zu bezeichnen.

8) Cf. S. Augustini Conf. lib. IX. c. 7: „Tunc **hymni et psalmi** ut canerentur **secundum morem Orientalium partium** institutum est, et ex illo die retentum.“ Auch S. Isidor. Hisp. de Off. Eccles. lib. I. c. 7. berichtet: „**Antiphonas** Graeci primum

aber durch diese grössere Pflege des Volksgesanges nicht beschränkt, noch weniger ausgeschlossen, und wesentlich von dem der Gesammtkirche in Nichts unterschieden. Daß auch diese zum größten Theile schon vorhandenen Gesänge durch Ambrosius verbessert, die neu zu fertigenden einfacher und weniger reich[1]) gestaltet wurden, möchte aus den Aeußerungen der Schriftsteller über das Liebliche und Süßanregende des ambrosianischen Gesanges geschlossen werden. Die constante Ueberlieferung, es habe der hl. Ambrosius die vier authentischen Tonarten ausgewählt und festgestellt, ist dahin zu verstehen, daß er sich bei dieser Ordnung und Neuschaffung der kirchlichen Gesänge und für den Unterricht nur der vier grösseren (vereinigten) Tonarten, mit Ausschluß ihrer drei Unterarten, bediente[2]). Das Klanggeschlecht seiner Gesänge war das diatonische, der Melodieenbau selbstverständlich wie überall Sprachgesang[3]). Die Gesangesweise der mailändischen Kirche aber verbreitete sich mit ihrer Liturgie bald weithin nach Gallien, Spanien und andere Länder.

---

composuerunt, duobus choris alternatim concinentibus, quasi duo Seraphim. Apud Latinos autem primus idem beatissimus Ambrosius Antiphonas constituit, Graecorum exemplum imitatus: ex hinc in cunctis Occiduis regionibus earum usus increbuit." D. h. also: es wurde von St. Ambrosius der Hymnengesang eingeführt, wie er im Orient seit den ältesten Zeiten vom Volke vorgetragen wurde, und besonders der Antiphonengesang, den schon der hl. Ignatius von Antiochien auf himmlische Eingebung hin geordnet haben soll, und der darin bestand, daß das Volk in einem Chore einen kurzen die jeweilige Auffassung des Psalmes in der Liturgie feststellenden Vers oder Satz nach den einzelnen Psalmversen vortrug und so gleichsam immer wieder entgegenklingen ließ (ἀντίφωνα), während der zweite Chor oder auch nur ein oder der andere Sänger den Psalm selbst sang. Aus dieser Stelle, wie Einige gethan, ableiten wollen, daß St. Ambrosius erst im Occident den Psalmengesang in zwei Chören angeordnet habe, beruht auf Mißverständniß, da ja die Psalmen, wie schon im Tempel zu Jerusalem, so auch in der christlichen Kirche von jeher und überall in zwei Chören gesungen wurden. Papst Cölestin (422–432) trug die Weise, den Psalm mit einer Antiphon zu singen, auf den Introitus über.

1) Gleichwohl sind die Gesänge der ältesten ambrosianischen Codices noch figurenreicher als die gregorianischen.

2) Siehe oben S. 427, Anmerk. 1 und 2. Die Annahme, daß St. Ambrosius die vier authentischen Tonarten nur im Umfange der jetzt so genannten angewendet habe, ist durch Nichts bewiesen. Wenn Peter Wagner in seinem Werke „Einführung in die gregorianischen Melodieen", Freiburg in der Schweiz, Veith 1895, S. 156, schreibt: „Wer könnte im Ernste bei den so einfachen Typen der ambrosianischen Psalmtöne von einer Tonart reden? Ebenso sind die gregorianischen Psalmtöne erst später, je nachdem ihr melodischer Charakter es erlaubte, mit Tonarten in Verbindung gebracht worden u. s. w.", so widerspricht das aller Tradition.

3) Diese Ausführungen erhalten ihre Bestätigung durch die neuesten Studien, welche auf Grund eines älteren ambrosianischen Gesangs-Codex auch von P. Ambrosius Kienle O. S. B. in Emaus gemacht worden sind. (Siehe „Studien und Mitthl. aus dem Benedict. und Cisterz. Ordens", Jahrg. 1884, Heft 3, S. 56 ff.)

2. In der römischen Kirche scheint eine derartige umfassendere Reform des liturgischen Gesanges, obgleich auch in ihr der Hymnen- und Antiphonengesang sehr frühe in die Liturgie aufgenommen wurde, vor dem hl. Gregorius nicht stattgefunden zu haben. Es war diesem grossen Papste (590—604) vorbehalten, den kirchlichen Gesang zu jener Stufe der Vervollkommnung zu führen, daß er von nun an als feststehendes und unveränderliches Eigenthum der gesammten Kirche konnte betrachtet werden. Wie die Liturgie überhaupt durch ihn einen solchen Grad der Ausgestaltung gewann, daß von da an die Aenderungen nur mehr von geringerer Bedeutung sein und vorzüglich nur in Vermehrung und einheitlicher Ordnung des Vorhandenen bestehen konnten, so sollte Gregor der Grosse auch den liturgischen Gesang zu seinem formellen Abschlusse bringen. Nach den Berichten seines Biographen Johannes Diakonus in Rom (um 872) und anderer älterer Autoren sammelte er die bisher gebräuchlichsten Melodieen der einzelnen liturgischen Theile, verbesserte sie, indem er Vieles kürzte, Weniges umänderte, nur Einiges dazusetzte oder vermehrte[1]). Auch für die Theorie vereinfachte er den bisherigen Gebrauch der Tonarten, indem er jede der vier zusammengesetzten Octavengattungen wieder in zwei schied, deren eine mit der Quinten-, die andere mit der Quartenreihe begann, authentische und plagale Tonarten[2]). Er selbst schrieb das Antiphonarium, d. h. er stellte die gesammte

1) Cf. Johannis Diaconi „Vita S. Gregorii“, lib. II. cap. 17: „Multa subtrahens, pauca convertens, nonnulla superadjiciens.“ Sind diese Worte zunächst auch nur von der Liturgie selbst (Sacramentarium Gelasianum) zu verstehen, so müssen sie bei dem engen Zusammenhange von Text und Gesang doch zugleich auf letzteren bezogen werden. Die auch unter St. Gregor, wie schon früher, unberührt gebliebenen Gesänge mögen am leichtesten am Texte erkannt werden. Es sind jene, welche die Lesung der Itala haben, des bis auf St. Hieronymus gebräuchlichen hl. Textes auch in der Liturgie. Jene Theile also des Missale und des Breviers (Introiten, Gradualien, Offertorien, Communionen, Antiphonen, Responsorien), welche mit der Itala oder auch dem Psalterium Romanum stimmen, weisen sicher vorgregorianische Gesänge auf, weil man bei neugefertigten Melodieen des zweiten hieronymianischen Textes sich bedient hätte. Man redete viel von einem Unterschiede zwischen gregorianischem und ambrosianischem Gesange; ein wesentlicher Unterschied aber, d. h. im Melodieenbau, in Tonarten, im Klanggeschlechte, besteht nicht; beide haben eine Quelle. Vergl. Paléographie musicale etc.“ Solesmes 1889. tom. I. pag. 35: „Le gregorien, l'ambrosien, le mozarabe et le peu qui nous reste du gallican paraissent en effet avoir une surce commune, et deriver d'une même langue musicale: le chant de l'Eglise latine à son berceau.“ (Wir würden lieber sagen: der Gesammtkirche).

2) πλάγιοι, d. h. die gegenüber- oder unterstehenden, weil nämlich diese um vier Töne tiefer stehen, als die authentischen, und zwar die erste plagale unter die erste authentische geordnet u. s. w. Darnach sind nun die seit St. Gregors Zeit gebräuchlichen Tonarten folgende:

Der erste Ton (dorische) von D—d (auth.).
Der zweite Ton (hypodorische) von A—a (plag.).
Der dritte Ton (phrygische) von E—e (auth.).
Der vierte Ton (hypophryg.) von H h (plag.).

Liturgie an den verschiedenen Tagen des Jahres zusammen [1]), und bezeichnete über dem Texte den Gesang. Er that dieses mit verschiedenen Zeichen, Neumen [2]), welche zwar nicht die Töne selbst benennen, wohl aber ihre Zahl, ihre Verbindung, und je nach den verschiedenen Tonarten auch ihre aufeinanderfolgende Bewegung in die Höhe oder Tiefe anzeigen und sichtbar darstellen konnten [3]). Dieses Antiphonarium wurde in der St. Peterskirche mit größter Sorgfalt, auf dem Altare des heiligen Petrus selber an einer Kette angeschmiedet, aufbewahrt, auf daß dasselbe für die kommenden Zeiten als Norm des kirchlichen Gesanges dienen könnte. Die ganze Einrichtung des liturgischen Gesanges durch den heiligen Gregorius, seine innige Uebereinstimmung

---

Der fünfte Ton (lydische) von F—f (auth.).
Der sechste Ton (hypolyd.) von C–c (plag.).
Der siebente Ton (mixolyd,) von G–g (auth.).
Der achte Ton (hypomixolyd.) von D—d (plag.).

Da übrigens über G hinaus auch noch auf A, H und C authentische und auf E, F, G plagale Tonarten gebaut werden können, so ist die Meinung derer nicht ungegründet, die, wie Baini, sagen, daß diese acht wohl für den Psalmengesang ausreichen, nicht aber für die Bestimmung der übrigen liturgischen Gesänge, und die darum 14, oder wenigstens 12 festsetzen. Was den Charakter der einzelnen Tonarten betrifft, so ist hierüber Ausführliches zu lesen bei Cardinal Joh. Bona de cantu ecclesiastico, § 4. (Divin. Psalmod. cap. XVII.) pag. 538 sq. Ein vergleichendes Studium ihrer Anwendung jedoch in der gesammten Liturgie und ihren Theilen kann hierüber allein den richtigen und praktisch bedeutsamen Aufschluß geben.

1) Daher: „Fecit Antiphonarium centonem" (sc. codicem). Cento ist = Stück; centonizare aus Stücken ein Ganzes machen, also cento auch z. B. ein aus verschiedenen Theilen zusammengesetztes Gedicht, wie noch heute im Italienischen centone. Antiphonarium aber hieß die Sammlung, weil eben die weitaus größte Zahl seiner Theile Antiphonen waren, wie in der Liturgie der hl. Messe (die Introiten, Offertorien, Communionen), so in der Liturgie des Matutinums und der Laudes und Vespern.

2) Das ganze System der Neumenschrift läßt sich zurückführen auf drei Grundformen, die keine anderen sind, als die Accente der Schrift: Der acutus, gravis und circumflexus, und aus denen durch verschiedenartige Zusammenstellung die meisten der übrigen Tonzeichen entstanden sind. Daraus ist abzunehmen, daß die Neumen anfänglich und zunächst Declamations- und Actionszeichen (νεῦμα von νεύω nicken) waren. Der sangartige Vortrag der griechischen Sprache mußte zunächst auf die Anwendung solcher Zeichen führen, im Chorgesange aber erhielten sie wohl am ersten ihre musikalische Bedeutung. Form und Name weisen daher auf griechischen Ursprung, und ihre Ausbildung zu St. Gregors Zeit auf eine allgemeine Anwendung lange vor ihm. Näheres über Neumen siehe in Schubiger's Sängerschule St. Gallens u. s. f. S. 6 ff., diesem für die Geschichte der kirchlichen Musik bedeutsamen Werke; bei Ambros, Bd. II. S. 69 ff.

3) Der Gebrauch der Buchstaben diente wohl nur zum Unterrichte. Daß der hl. Gregor auch diese zugleich mit der Herstellung der einfachen Octaven zuerst auf sieben reducirte (a—g), scheint sicher, obgleich wir für sie, trotz des Schweigens der bekannten älteren Theoretiker, ein viel höheres Alter beanspruchen möchten. Man denke nur an die analog bezeichneten Wochentage, und die von der Musik hergenommenen Vergleiche in den Schriften der hl. Väter.

mit dem heiligen Texte, seine Würde und Erhabenheit läßt mit Recht annehmen, was von den ältesten Schriftstellern behauptet, bildlich dargestellt, und längere Zeit hindurch selbst am Anfange der Messe an bestimmten Tagen gesungen wurde[1]), daß der heilige Gregorius nur unter dem besonderen Beistande des heiligen Geistes, der in Gestalt einer Taube auf ihn herabgestiegen, das Antiphonarium zu Stande gebracht habe. Die Copie eines Theiles dieses Antiphonariums, wie sie unter Hadrian I. (772—795) in Rom gefertiget, durch den Sänger Romanus nach St. Gallen gebracht und daselbst bis auf den heutigen Tag aufbewahrt wurde, ist nunmehr von Lambillotte[2]) veröffentlicht, und zeigt: daß der heilige Gregor wirklich der Neumen sich bedient habe; daß ferner der Gesang keineswegs, wie manchmal behauptet wird, so einfach und leicht gewesen, sondern im Gegentheil durch die Menge der über einer Silbe sich fortsetzenden Töne, der Neumengruppen, von grosser Schwierigkeit für die Ausführung begleitet sein mußte; ebenso daß, wie die wohl von Romanus erst eingezeichneten Buchstaben, gegen 15 an der Zahl, darthun[3]), von Gregor des Grossen Zeit an eine in's Einzelnste gehende Bestimmung der Art und Weise des Vortrages traditionell gewesen. Dieser Gesang aber war also nie für die Ausführung durch das Volk allein berechnet, und konnte es nicht sein. Er verlangte vielmehr eine Schule, in welcher eigne Sänger für solchen Vortrag gebildet wurden, während dem Volke nur der einfachere, und vom heiligen Gregorius gleichfalls geordnete, und mit den Gesetzen seiner Tonweisen in Uebereinstimmung gebrachte Psalmengesang, die unveränderlichen und stets gleich bleibenden liturgischen Gesänge, wie z. B. Kyrie u. dergl., kurze Responsorien, theilweise auch Antiphonen und Hymnen überlassen werden konnten. Der heilige Gregorius gründete darum wirklich eine

---

1) Cf. Gerbert, de cant. et mus. sacra lib. II. cap. 1. nr. 4. pag. 250.

2) Antiphonaire de Saint Grégoire, fac-simile du Manuscrit de Saint-Gall (VIII. Siècle), par le P. L. Lambillotte de la Comp. de Jésus, Paris 1851. Selbst wenn dieses Antiphonar nicht dem achten, sondern in seiner jetzigen Gestalt, wie Schubiger aus inneren und äußeren Gründen darthun zu können glaubt, dem 9. Jahrh. angehörte, so wäre es immerhin eine allen Anzeichen nach durchaus sorgfältige Copie, und darum für den Gesang von nicht geringerer Bedeutung. (Auch Prof. Jaffe erklärte mir wiederholt, daß die Schrift des Codex jedenfalls nicht jünger sei, als aus dem 9. Jahrh.)

3) Diese Buchstaben des Romanus zeigen theils die Stärke des Tones, theils das Tempo der Bewegung an, entsprechen also unserem p. (piano), f. (forte). Ersteres ist im Codex bezeichnet mit e („ut equaliter sonetur eloquitur" erklärt Notker), letzteres ebenfalls mit f („cum fragore seu frendore"), das a („altius") und s („sursum") entsprechen wohl unserem cresc., das d („deprimatur") und i („jusum") dem decresc.; das t („teneatur, trahatur") ist ritard. oder bt („bene teneatur") unser den tenuto, das c („cito, celeriter") unser accel., das m („mediocriter melodiam moderari") unser moderato u. s. f. Diese Vortragszeichen, besonders c und m oder t wiederholen sich in einer und derselben Melodie sehr oft. Hiernach mag erkannt werden, was von den gewöhnlichen Vorstellungen über den Vortrag des Gregorianischen Gesanges zu halten.

Schule[1]), viel großartiger angelegt, als die bisher schon vorhandenen, nahm in dieselbe Söhne selbst der edelsten Familien auf, und bahnte ihnen dadurch den Weg zu künftigen höheren Würden, ebenso talentvolle Waisenknaben der Stadt, woher diese Schule auch orphanotrophium genannt wurde. Er selbst ertheilte darin Unterricht, und Johannes Diakonus sah noch im 9. Jahrh. das Ruhebett, darauf der Heilige liegend als Greis die Knaben lehrte, sowie auch das von ihm eigenhändig geschriebene Antiphonarium. Immer mehr stieg das Ansehen dieser Singschule. Aus ihr gingen die Lehrer des gregorianischen, des liturgischen Gesanges für die ganze katholische Welt hervor. Noch der heilige Gregor sendete aus ihr mit jenen 40 Missionären für England auch mehrere tüchtige Sänger[2]), die in Kent eine Schule gründeten, von welcher der gregorianische Gesang sich über ganz England ausbreitete. Die Bischöfe aber suchten mit Eifer denselben in seiner Reinheit zu erhalten und zu pflegen; ja Bischof Benedictus von York reiste im 7. Jahrh. fünfmal nach Rom, um sich vollkommene Kenntniß der ächten römischen Liturgie und Singweise zu verschaffen und die eingeschlichenen Irrthümer zu entfernen, und ebenso suchten die Concilien diese Uebereinstimmung mit dem römischen Gesange zu erhalten[3]). Unter Pipin wurde der gregorianische Gesang in Gallien eingeführt, wohin Papst Stephan zwei Sänger sandte, die eine Schule in Rheims errichteten. Auch in Deutschland fand er frühe Eingang. Aber erst Karl der Grosse war es, der in Frankreich und Deutschland dem Gesang des heiligen Gregor allgemeine Geltung verschaffte, behufs Reinerhaltung desselben seine Sänger nach Rom zum Unterrichte schickte, oder von dort her sich solche erbat, die Schulen zu Metz, Soissons und an andern Orten gründete und durch Vorschriften und eigenes Beispiel Alles that, den ächten liturgischen Gesang zu fördern. Gleichen Eifer zeigten Ludwig der Fromme und Karl der Kahle. Der

1) Siehe Fr. X. Haberl, „Bausteine für Musikgesch. III. Die römische schola cantorum". Leipzig, Breitkopf 1888, S. 6 ff.

2) Joh. Diac. Vita S. Greg. lib. II. cap. 6—10. Sie führten zugleich, wie ebendaselbst (c. 37.) erzählt wird, viele Codices mit sich. St. Gregor selbst war Benediktiner, stiftete mehrere Klöster des Ordens, übergab die neuesten Hauptkirchen Roms der Leitung seiner Ordensgenossen; Benediktiner, als die Missionäre jener Zeit, brachten römische Liturgie und Gesangesweise überall hin, und bereiteten die Einheit derselben vor, soviel dieß damals möglich war.

3) „Definitur, ut uno eodemque modo festivitates .... in Missarum celebratione in cantilena celebrentur, juxta exemplar, quod scriptum de Roma habemus." Conc. Cloveshoense (das jetzige Abingdon an der Themse) a. 747. can. 2. Man bemerke, daß schon diese Nachricht von der Thätigkeit des Bischofes Benedikt von York im siebenten Jahrhundert und der Kanon des Concils von Abingdon im achten genügend die Zweifel zurückweisen, welche in neuerer Zeit gegen die Reform durch Papst Gregor I. geltend gemacht worden sind (Eckart, Gevaert u. A.). Vergl. übrigens besonders Grisar S. J. in „Zeitschrift für kath. Theologie", Innsbruck 1885, S. 61 ff.

ältere ambrosianische Gesang, der weithin Aufnahme gefunden, und den Karl der Grosse im Einverständnisse mit den Bischöfen, um die Einheit herzustellen, zu beseitigen gesucht hatte, blieb jedoch stets in hoher Achtung, und noch im 12. Jahrh. wendeten sich sogar Religiosen der Diöcese Regensburgs nach Mailand an den Domschatzmeister Martinus mit der schriftlichen Bitte: „Schicke uns doch das Antiphonarium mit den Noten" [1]). Zudem waren die Sänger bei der meist nur im Gedächtniß zu bewahrenden Menge der Gesänge leicht versucht, bald dieses, bald jenes zu ändern; und so kam es, daß schon nach wenigen Jahrhunderten trotz der noch immer blühenden Klosterschulen von St. Gallen, Reichenau, Regensburg, Fulda, Hersfeld, Corvey, Trier, Mainz u. s. f.[2]) die Einheit vielfach gestört und aufgehoben wurde. Immer aber wandte man sich an den meisten Orten doch nach Rom, um sich gleichsam wieder zu reguliren. Die Versuche, durch eine allgemein verständliche Notenschrift neue Abweichungen ferne zu halten, mehrten sich. Man wählte hiezu die Buchstaben, oder schrieb dieselben zu den Neumen, oder erfand neue Zeichen; allein alle diese Methoden blieben ungenügend und ohne weitere Anwendung. Erst der Gebrauch von Linien konnte jede Unsicherheit heben. Der Ruhm dieser Erfindung gebührt Hucbald von St. Amand zu Elnon in Flandern (840 bis 915), einem Manne, dessen Schriften überhaupt von der Auf-

1) Es sind fünf Briefe; abgedruckt auch bei Th. Ried. Cod. diplom. Ratisb. tom. I. pag. 141 sq. Ihre Datirung durch Ried („circa annum 1024") ist unrichtig.

2) In welchem Umfange durch solche Schulen der kirchliche Gesang, und die Musik überhaupt gepflegt wurde, ersehen wir am besten aus Schilderungen von Zeitgenossen, insbesonders des Walafried Strabo, der 815 im Alter von 9 Jahren in die Klosterschule zu Reichenau kam. Vor Allem wurde das Fundament alles liturgischen Gesanges, der Psalm und Psalmton, so in's Gedächtniß eingeprägt, daß die Zöglinge möglichst bald am Chorgesange sich betheiligen konnten. Jeden Tag wurde ihnen ein Abschnitt des Psalters gelesen und erklärt, und für den andern Morgen mußten sie ihn auswendig lernen. Nach Erlernung des ganzen Psalters durften sie gleich den andern Zöglingen am Chorgesange der Brüder theilnehmen. Jedoch war dieß für die Zöglinge der äußeren Schulen nur an Sonn- und Festtagen der Fall, während die Internen gleich den Brüdern selbst und mit ihnen in 24 Abtheilungen wechselweise den ganzen Tag das Lob Gottes sangen. Alsdann wurde hiemit der theoretische und praktische Unterricht im eigentlichen Kunstgesange, in der Composition, und in der Instrumentalmusik verbunden. Boöthius und Beda gaben die Lehrbücher ab. Tatto (in Reichenau) hielt ausführliche Vorträge über die Aufeinanderfolge und das gegenseitige Verhältniß der Töne, über die Gesetze der Composition, erklärte die Natur und den Gebrauch der verschiedenen Musikinstrumente, die Regeln des Gesanges, die mannigfachen Tonzeichen, deren allmählige Entstehung und jetzige Bedeutung. Beinahe Jeder der Zöglinge hatte entweder den Gesang oder auch eines der Instrumente schon in früheren Jahren erlernt; der ein spielte das Organum, welches allein zur Begleitung des Gesanges im Münster angewendet ward, der andere die Harfe, ein dritter blies die Flöte oder die Posaune und Trompete; einige spielten die Delta-Zither oder die dreiseitige Lyra; alle erhielten der Reihe nach Anleitung dazu, und verwendeten einen grossen Theil der Zeit darauf, sich in diesem Fache vollständig auszubilden.

fassung und Behandlung des gregorianischen Gesanges in jener Zeit die wichtigsten Aufschlüsse geben, wie keinerlei andere Quellen vor ihm[1]). Er behandelt die acht Tonarten nach Kennzeichen und Charakter, den Bau und die innere Gliederung einer Melodie, sowie den Vortrag des Gesanges mit Rücksicht auf Textinhalt und Rhythmus. Derselbe bediente sich zuerst der Linien, um durch sie Tonstufen zu bezeichnen. Er zog nämlich eine grössere Anzahl von Linien, sieben und darüber, und stellte zwischen hinein die Textsylben je nach ihrer Tonhöhe, an den Anfang der Linien aber als Zeichen des ganzen und halben Tones die Buchstaben T (Tonus) und S (semitonus). Von da führte nur ein Schritt bis zur Eintragung der Neumen selbst zwischen und auf die Linien. Und diesen Schritt that Guido von Arezzo, Benediktiner von Pomposa bei Ravenna, in der ersten Hälfte des 11. Jahrh. Durch die Einstellung der Neumen auch auf die Linien genügten deren vier, welchen jedoch nach Bedürfniß eine Linie oben oder unten beigefügt werden konnte. Sie wurden mit dem eisernen Griffel in das Pergament eingedrückt, die Neumen eingeschrieben, und zuletzt noch die Linie für den Ton F roth, und jene für den Ton C gelb (oder grün) gefärbt. Ueberdieß setzte man an den Anfang dieser gefärbten Linien noch die Buchstaben F oder C bei, um dadurch gleich auf einmal den Einblick in das Verständniß aller auf und zwischen den Linien vertheilten Töne am sichersten aufzuschließen[2]).

3. Dieses durch Guido von Arezzo in vollendeter Weise eingeführte und rasch allenthalben verbreitete Liniensystem ist selbstverständlich für den kirchlichen Gesang und die gesammte Musik überhaupt von so hoher Bedeutung, daß von da an eine neue Epoche derselben beginnt. Das praktische Erlernen des Gesanges, bis jetzt nur Sache begabterer Schüler und eines der Ueberlieferung ganz kundigen Meisters, erforderte von da nicht mehr jahrelanges Mühen, sondern war wesentlich erleichtert, und Gemeingut Vieler. Es bedurfte vor Allem nur einer guten Uebertragung der neumatisirten in linirte Codices[3]). Obwohl die blosse Neumatisirung ohne Linien

---

1) Seine bei Gerbert in den Scriptores mus. eccl. t. I. pag. 103—229. abgedruckten Schriften sind: Liber Ubaldi peritissimi musici de harmonica institutione. Ordo tonorum. Alia musica. De mensura fistularum. De cymbalorum ponderibus. Hucbaldi monachi Elnonensis musica Enchiriadis. Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis. Eine vorzügliche Uebersetzung und Commentirung der wichtigsten, in jüngster Zeit jedoch dem Hucbald abgesprochenen Schrift, der Enchiriadis, gibt R. Schlecht in den „Monatheften für Musikgeschichte", Berlin 1874 und 1875.

2) Daher der Name Schlüssel, claves. Die Form unserer Choralschlüssel weiset zurück auf diese beiden Buchstaben F und C. Auch Codices mit drei Linien kommen vor, bei welchen aber selbstverständlich die Versetzung der Schlüssel, und die Anwendung von Nebenlinien häufiger zu Hilfe genommen werden mußte.

3) Guido von Arezzo selbst stellte solche linirte Codices her, und lehrte darnach zum Erstaunen Aller, selbst des Papstes Johannes XIX., der die neue Methode persönlich kennen lernen und erproben wollte, in Guido's Antiphonare aber „wie in einem Wunderwerke" blätterte.

selbst noch bis in's 13. Jahrh. im Gebrauche blieb, so verbreitete sich doch auch sehr frühe das Guidonische Liniensystem in alle Länder [1]). Diese Codices haben stets die Neumen unverändert auf und in die Linien eingezeichnet; da jedoch, wie schon Guido bemerkt, nicht mehr die Gestalt, sondern der Platz, den die Neumen einnahmen, für den Ton entscheidend war, so suchte man diesen Platz auch allmählich durch eine kräftigere Zeichnung in der Figur der Neumen bemerklich zu machen, wodurch sie mehr in die Form von unter sich durch Strichlein verbundenen Punkten übergingen. Auf diese Weise wurden die Zeichen auch in der Entfernung lesbarer und gestalteten sich bald zu der fortan gebräuchlichen Choralnotenschrift [2]). Die Vorzeichnung der Schlüssel ließ späterhin auch den Unterschied der Farben in den Linien als unnütz erscheinen; man bediente sich in der Regel nur mehr einfärbiger Linien, vier an der Zahl, oder aber, um die Versetzung der Schlüssel bei umfangreicheren Melodieen zu beseitigen, auch fünf. Von hoher Bedeutung für die Entwicklung der Musik war die durch Guido's neue Methode bedingte wissenschaftliche Begründung der Gesetze des kirchlichen Gesanges. Guido von Arezzo selbst schrieb mehrere vorzügliche Tractate, welche die Grundlage für die Arbeiten seiner zahlreichen Schüler und Nachfolger abgaben. Denn gerade die Fixirung der bisher mit grosser Unsicherheit behandelten Gesänge in einer bestimmten, unveränderlichen Notenschrift, mußte auch auf die Feststellung einer sicheren Norm und Regel, auf die Begründung eines von Ihnen heraus sich gestaltenden musikalischen Systemes hinführen. Und was uns auf den übrigen Gebieten der Kunst im Mittelalter begegnet, jenes Suchen nach innerer organischer Durchdringung und Aneignung, finden wir auch in der Musik. Sie wird Wissenschaft. Man sehe z. B. die Abhandlungen eines Marchettus von Padua (1274) bei Gerbert [3]), die Schriften eines Johannes de Muris, des Priesters und Doctors der Sorbonne, der (1323) uns sogar mit einer musikalischen Summa beschenkte [4]),

---

Guido erzählt Solches in der Vorrede zu seinem Micrologus, und im Briefe an den Mönch Michael, „de ignoto cantu", abgedruckt in Gerberts Scriptores tom. II. pag. 1—60, wo auch seine übrigen Schriften zu finden.

1) Ein sehr schönes Exemplar eines Guidonischen Antiphonars und Graduale befindet sich in der Pariser Bibliothek. Es gehört wohl in's 12. Jahrh. und hat eine rothe und grüne Linie. Daß auch in unseren Gegenden solche früh vorhanden gewesen, zeigen zwei Blätter eines ganz ähnlichen Codex, aus der nämlichen Zeit, in der Proske'schen Bibliothek. Sie stammen aus dem Stifte Obermünster in Regensburg.

2) Die sogenannte Hufnagelschrift ist nichts Anderes, als die gothische Stylisirung der romanischen punktirten Neumenschrift. — Eine schöne Darstellung der Entwicklung der Neumenschrift zu unserer Notenschrift durch die verschiedenen Jahrhunderte siehe bei Lambillotte, Antiphon. de S. Grégoire etc., im Anhange, pag. 1—6.

3) L. c. tom. III. pag. 64—188.

4) Gerbert, ib. pag. 189—248. Daselbst auch seine übrigen Schriften und Tractate: „Musica speculativa"; „de numeris"; „de proportionibus"; „musica practica"; „quaestiones

und selbst wieder seine Commentatoren fand, darunter einer der bedeutendsten, Ugolino da Orvieto, gegen das Ende des 14. Jahrh. ganz in der Auffassung und Sprache der Schule den Text des grossen Pariser Lehrers erklärte[1]). Viele andere theoretische Werke von grösserem oder kleinerem Umfange wurden von nun an, wie die sehr zahlreich erhaltenen Manuscripte und Incunabeln aus der Zeit bis zum 16. Jahrh. beweisen, überall benützt und verbreitet. Eines der beliebtesten Lehrbücher waren lange Zeit hindurch die commentirten „Flores musici" des Priesters Hugo (Spechtshart) von Reutlingen (geb. 1285, seine Schrift stammt aus 1332)[2]). Durch grössere Werke berühmte Autoren aber sind Franchinus Gaforius in Mailand (1451), Tinctoris in Neapel (1476), Pietro Aaron in Florenz (um 1516), und Glarean[3]), der Verfasser des mit Recht hochgeschätzten Dodecachordon, in Basel (1547)[4]). Obgleich die vielen in den Kreis des kirchlichen Jahres neu sich einreihenden Feste von selbst drängten, die wissenschaftlichen Resultate auch praktisch zur Neuschaffung liturgischer Gesänge zu verwenden, so war die Zeit des Mittelalters nach dieser Seite doch keineswegs so fruchtbar, wie erwartet werden möchte. Der Grund hievon liegt in der tiefen Ehrfurcht, die man vor den gregorianischen auf einen höheren Ursprung zurückgeführten Gesängen trug. Niemandem fiel es ein, sie in selbstgeschaffenen Melodieen erreichen zu wollen. Daher begnügte man sich öfters, die älteren auch für neue Feste herüberzunehmen, sie entsprechend und ausdrucksvoll zu verarbeiten, statt neue zu erfinden; wo aber Solches nicht zu umgehen war, schloß man sich in der Form dem gregorianischen Melodieenbau möglichst an. Die Thätigkeit dieser ganzen Epoche bestand weit mehr in der gewissenhaften Erhaltung und wissenschaftlichen

super partes musicae"; „de tonis"; de discantu" pag. 249—315; dazu Coussemaker, Scriptores (Fortsetzung des Gerbert'schen Werkes); tom. III. pag. 46—113; Schriften, die, wenn auch vielleicht nicht alle von ihm herrühren, stets hochbedeutsam bleiben, zumal wegen ihres positiven, gegenüber den hie und da auftretenden Abartungen streng oppositionellen Charakters.

1) Der Originalcodex dieses Ugolinischen Commentars, den Dr. Proske wiederholt als sehr wichtig für die Musik und der Veröffentlichung würdig bezeichnete, befindet sich in der bibl. Casanatensi zu Rom und ist seine Drucklegung vorbereitet. Vergl. hierüber auch Ambros, Bd. II. S. 146 ff.

2) Daß nicht bloß der metrische Text, sondern auch der für seine Zeit sehr fortgeschrittene, in der Form durchaus scholastisch gehaltene Commentar von Hugo herrühre, ist durch einen in der Proske'schen Bibliothek befindlichen Cod. mscr. der Flores aus dem Schluß des 14. Jahrh. unschwer nachzuweisen.

3) Sein eigentlicher Name Heinrich Lorit (oder Loriz) aus Glarus.

4) Die Proske'sche Bibliothek besitzt die Werke der genannten und vieler anderer Autoren dieser Zeit; darunter ein bisher völlig unbekanntes gedrucktes Werk des Tinctoris, eine von ihm selbst getroffene Auswahl von 6 Capiteln aus seinem nicht mehr vorhandenen Werke in 5 Büchern: „De inventione et usu musicae". Das „Diffinitorium", das erste musikalische Lexikon, galt bis jetzt als die einzige gedruckte Schrift dieses berühmten Lehrers der Musik aus Poperingh in Flandern, Professors der Rechte und schönen Künste.

Erfassung des überlieferten Gesangschatzes einerseits, und anderseits in seiner reichen polyphonen Ausschmückung. Von letzterer wird im Folgenden die Rede sein; aber auch die erstere verdient unsere höchste Anerkennung. Es ist bekannt, welch grosse Uebereinstimmung in den auf uns gekommenen neumatisirten Codices bestehe, so daß die eingedrungenen Abweichungen des Gesanges eben nur in der verschiedenen Auffassung der Neumen, also in der Ausführung bemerkbar werden konnten. Deutlicher traten sie hervor, als man daran ging, diese Ausführung in linirten Codices zu fixiren. Darum galt es nun, die von der Wissenschaft der Musik gegebenen Regeln zur möglichst genauen Constatirung der ächten Melodieen zu verwenden. Und es verräth wieder nur die hohe Pietät gegen dieselben, wenn wir sehen, mit welch sinnigem Ernste die Autoren hiebei in viele Fragen eingehen, die uns nicht selten ganz untergeordnet, ja kleinlich erscheinen möchten, mit welchem Eifer die Bischöfe und die Concilien dem Klerus die Erlernung des kirchlichen Gesanges anempfehlen, wie tüchtige Kenner desselben als Lehrer an die Kathedralen und Stifte zum Unterrichte der Geistlichen berufen, gut geschriebene Codices mit grossen Kosten erworben, und sorgfältigst behandelt, und wie selbst von Meistern der polyphonen Musik als die höchsten Leistungen jene betrachtet werden, in denen mit der größten Freiheit der Kunst die gewissenhafteste Festhaltung des überlieferten heiligen Gesanges geeiniget erschien. So kömmt es auch, daß in diesen älteren Codices die liturgischen Gesänge des Introitus, des Graduale, des Tractus und Alleluja, des Offertoriums und der Communio, dann die Antiphonen und die Responsorien, bis zum 16. Jahrh. eine grosse Uebereinstimmung zeigen, die vorkommenden Abweichungen aber sich meistens nur auf Einzelnheiten reduciren[1]). Erst mit jener Zeit, als überhaupt das innige Verständniß für den Werth des kirchlich Ueberlieferten sich mehr und mehr verlor, als die freie und weltliche Musikweise die Oberhand gewann, als man an verschiedenen Orten die unverständlich gewordenen Gesänge in willkürlichster Art zu kürzen sich unterfing, erst von da begann auch die Abweichung im liturgischen Gesange eine immer grössere und fast unheilbare zu werden, da schien auch für ihn die Stunde des Untergangs gekommen zu sein.

4. Doch es hing dieser Gesang zu enge mit der Liturgie der Kirche selbst zusammen, war zu sehr geheiliget durch den Namen Gregors des Grossen und den Gebrauch von fast tausend Jahren, als daß die Kirche, und man darf sagen, der heilige Geist, der die Kirche leitet, so leichten Kaufes ihre schönste Schöpfung hätten Preis geben sollen. Es kam das hl. Concil von Trient. Als in der 25. Sitzung

1) Wenn in dieser Zeit, und schon vom 13. Jahrh. an, gleichwohl Klagen laut werden über Vernachlässigung des liturgischen Gesanges, schlimme Behandlung desselben durch die immer mehr sich entfaltende Polyphonie, so sind diese Klagen für einzelne Gegenden und Orte nicht unbegründet; aber im Allgemeinen wiegen die eben angeführten Thatsachen gewiß diese sämmtlichen Klagen auf.

(1563), und daraufhin von Papst Pius V. unter dem 8. Juli 1568, befohlen worden, daß das Officium divinum nach Inhalt und Form neu corrigirt, emendirt und darnach allein solle recitirt und gesungen werden, ebenso unter dem 14. Juli 1570, daß die hl. Messe, sowohl die stille als die feierlich gesungene, nur nach dem neu-corrigirten Missale dürfe celebrirt werden, so mußte man nothwendig an eine Verbesserung und Wiederherstellung auch des gregorianischen Gesanges gehen. Und nun wurde durch die Päpste in Rom eine Thätigkeit hiefür entfaltet, die an Großartigkeit nicht ihres Gleichen hat[1]). Im Jahre 1581 vollendete Guidetti, päpstlicher Kapellan, und ein Schüler Palestrinas das Directorium Chori; nachdem es von diesem durchgesehen worden, erschien es, mit allgemeinem Beifall begrüßt, 1582 zu Rom, und von nun an in mehreren Ausgaben. Das Directorium behandelt in seinem ersten Theile den Gesang des ganzen Officiums, zumal die Intonationen, wie sie in den Vespern, in Matutin und den Laudes in den Horen u. s. f. für den Hebdomadarius und den Klerus nothwendig sind, und zwar nach der Ordnung des Breviers im Psalterium während der Woche, im Proprium de tempore und de Sanctis, im Commune u. s. w. Der zweite Theil umfaßt dann mehr das Allgemeine, nämlich den Gesang des Psalmes Venite nach den verschiedenen Tönen, die Psalmentöne, die Gloria Patri in den Responsorien der Matutin, die Litanei von allen Heiligen, dazu für die Messe das Asperges und Vidi aquam, die Kyrie, die Gloria und Ite Missa est, und den Gesang für Leichen und Leichengottesdienste. Alles dieses besonders in der Ausgabe von 1589, die also noch bei Lebzeiten Guidettis (er starb am 20. November 1593) erschienen ist. Damit war unter den Augen des Papstes selbst eine schon sehr reichhaltige und zuverlässige Quelle für den liturgischen Gesang aufgeschlossen. Ihr folgten durch Guidetti der Cantus der Passion, der ganzen hl. Woche, und der Präfationen. Palestrina hatte durch Gregor XIII. im Jahre 1575 die Aufgabe überkommen, das Graduale und das Antiphonarium zu revidiren. Guidetti verschaffte ihm die besten alten Codices aus den Archiven, auf daß er aus ihnen die wahre Form der Gesänge herstellen könne; doch sollte er sie zugleich ihres übergrossen Reichthums an Noten entkleiden, und so den Sängern jeden Vorwand benehmen, willkürlich die Melodieen zu kürzen und oft ganz und gar zu entstellen. Viele Jahre vergingen, rastlos arbeitete Palestrina, da überraschte ihn der Tod. Das Proprium de tempore allein war vollendet. Er hinterließ ein Stückwerk. Einer seiner Söhne, Igino, ließ es von einem der Aufgabe nicht gewachsenen Tonsetzer ergänzen, und suchte das Ganze an einen Buchhändler Roms um 2105 Scudi zu verkaufen. Allein der Kauf mußte rück-

1) Wir werden hier etwas mehr in's Einzelne gehen, weil gerade dieses für die Würdigung des Chorals von größter Wichtigkeit erscheint, und doch nur seltener erwähnt wird. Wir folgen hiebei zumeist Baini (Memorie storico-critiche della vita e delle Opere di Giov. Pierl. da Palestrina, Vol. I. c. 2. p. 77 sqq., 116 sqq.).

gängig gemacht werden. Die Rota entschied nämlich: „Iste liber est compositus, correctus et reformatus a Joanne Petro Aloysio de ordine s. memoriae Gregorii XIII., quod est falsum quantum ad Sanctuarium, quod non fuit ab eo compositum nec correctum, ut periti testantur"; und: „Ex despositione peritorum, et testium, et ex decreto s. Congreg. Rituum constat, istum librum esse ita refertum erroribus et varietatibus, ut sic non possit servire ad usum destinatum, i. e. ad effectum, ut typis excuderetur, pro usu ecclesiarum"[1]. Nun ließ Paul V. die Ergänzung des Graduale besorgen, von wem? ist unbekannt; vielleicht von dem unmittelbaren Nachfolger Palestrinas: Ruggero Giovanelli di Velletri, der ausgezeichnete Kenntnisse des Chorals besaß, oder von dem Cisterzienser Fulgenzio Valesio[2], nach neueren Forschungen von Felice Anerio und Francesco Suriano. Diese Ausgabe: „Graduale de tempore et de Sanctis juxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato. Cum privilegio. Romae ex typographia Medicaea 1614—1615" gilt unter manch anderen damals gedruckten als die correcteste, und hat das meiste Ansehen[3]. Schon einige Jahre früher erschien das Antiphonarium, das gleichfalls auf Befehl Paul V. corrigirt wurde, aber nach Baini's Bemerkung von Anfang an weniger corrumpirt war, und von dem man bereis 1611 in Antwerpen einen Nachdruck in 2 Foliobänden veranstaltete. Die besseren Ausgaben sind nach Alfieri[4] die editio Balleoniana in Venedig, und die durch Giuseppe Giamberti, von 1630—1645 Kapellmeister zu St. Maria Maggiore bei Robletti in Rom 1650 erschienene. Eine prachtvolle und mit ungeheueren Kosten verbundene Ausgabe des Hymnariums der Kirche veranstaltete Papst Urban VIII. Nachdem er durch die bereits oben genannten drei Jesuiten die Hymnen selbst hatte verbessern lassen, zog er den Kapellmeister Ant. Maria Abbattini zu Rathe und ließ durch Naldini im Vereine mit Odoardo Cecarelli, Stefano Landi, Gregorio Allegri von der päpstlichen Capelle die Hymnen nach dem cantus firmus und dem herrlichen cantus figuratus des Palestrina bearbeiten und zu gleicher Zeit in Antwerpen und Rom den Druck vornehmen, da man nämlich in Antwerpen für den cantus firmus keine so schöne Noten hatte, der cantus firmus aber mit dem cantus figuratus vereint gedruckt werden sollte[5]. Es erschien dieses Werk im Jahre 1644[6]. *Aus dem Allen ist klar, was die Päpste für die Erhaltung des gregorianischen*

1) Baini irrt wohl, wenn er diesen Entscheid der Rota auch auf das Proprium de tempore, die Arbeit Palestrinas, ausdehnt.

2) Cf. Alfieri, Prodromo sulla restaur. di canto Gregor. Roma 1857. pag. 76 sq.

3) Ein Exemplar hievon befindet sich auch im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising.

4) Saggio storico teorico pratico del canto Gregoriano Romano. Roma 1835.

5) Cf. Baini l. c. II. pag. 216 sq.

6) Ein Exemplar wird in der Staatsbibliothek zu München bewahrt.

Gesanges gethan und wie sie so für alle Zeit die Grundlagen festgestellet haben, auf denen jede Verbesserung der liturgischen Musik vorgenommen werden muß. — Trotz all dieser Bemühungen aber hatte in den meisten Ländern der unkirchliche Sinn zu weit um sich gegriffen, als daß die vom römischen Stuhle ausgehende Reform schon damals eine bleibende Abwehr gegen die einreißende weltlich moderne Musik hätte bilden können. Die Uebung des gregorianischen Gesanges wurde immer mehr aufgegeben, obgleich seit der Zeit des Concils von Trient auch eine Menge von Provincial- und Diöcesansynoden demselben in seiner Würde Anerkennung und Pflege zu verschaffen sich bemühten. Er dünkte Vielen, die besser als die Päpste und Bischöfe aller Jahrhunderte zu verstehen meinten, was schön und kirchlich sei, gar barbarisch und geistlos, und wie eine Sache, die man nur aus einer unangenehmen Nothwendigkeit dort und da noch beibehalten müsse, die aber längst abgelebt und vergessen sei. Und wahrhaftig, Mancher, der im Munde Solcher und Aehnlichdenkender den Gesang des heiligen Gregor hörte, mochte wohl auch auf denselben Gedanken gebracht werden. So stand es bis in die neuere Zeit des Wiedererwachens kirchlichen Lebens. Da ging gleichfalls der römische Stuhl, und besonders Pius IX. mit dem wärmsten Eifer für die Herstellung des liturgischen Gesanges den Bischöfen voran; und auch diese erhoben sich einer um den andern mit gleicher Liebe; und die Männer der Wissenschaft und Kunst wetteiferten, nach all den Verwüstungen des Cantus St. Gregors, seine ursprünglichen und erhabenen Melodieen aus dem Vergleiche vieler älterer Codices wieder herzustellen und die Resultate ihrer Forschungen zu veröffentlichen [1]). Es setzte Papst Pius IX. im Jahre 1868 zu Rom selbst eine eigene Commission hervorragender Kenner des Kirchengesanges ein, um mit deren Hilfe durch eine neue officielle Herausgabe der sämmtlichen liturgischen Gesangbücher diesen so verschiedenen Bestrebungen wahre Einheit und bleibende Bedeutung zu geben. Buchdrucker und Verleger der katholischen Welt wurden durch ein eigenes Rundschreiben der Commission eingeladen, dem ehrenvollen Werke ihre Kräfte zu widmen;

1) Es sei hier nur erinnert an das 1857 zu Paris von J. Dufour, S. J., herausgegebene Graduale und Antiphonarium, die Frucht der Studien Lambillottes; an das von der Commission für Rheims und Cambrai unter Zugrundelegung des Codex von Montpellier und jenes von Murbach gearbeitete und bei Lecoffre in Paris 1859 erschienene, vortreffliche Graduale; an die ebendaselbst 1863 und 1864 von Abbé Cloet herausgegebene „Sammlung liturgischer Gesänge“ mit sehr instructiven Einleitungen (tom. I. pag. 1—170; tom. II. pag. 1—51), an die Studien für Wiederherstellung der älteren, unverkürzten Melodieen von R. Schlecht, Oberhofer, Hermesdorff in der „Cäcilia“, und des Letzteren Graduale, Trier 1876, an die unter dem Titel „Paléographie musicale“ durch Solesmes in Phototypie veröffentlichen älteren Neumencodices, endlich an die Bestrebungen in Regensburg und Köln, Solesmes, Beuron und Kloster Emmaus in Prag für die praktische Einführung des Cantus Gregorianus.

jedoch nur Einer wagte sich an das kostspielige und umfassende Unternehmen, Friedrich Pustet in Regensburg [1]), der vom heiligen Stuhle in der That mit dem Drucke betraut wurde. Die Commission begann allsogleich ihre Arbeiten; die bisher in Rom am meisten in Ansehen stehenden Ausgaben sollten für die neue Edition zur Grundlage genommen werden, für das Graduale insbesondere die Medicäa des Papstes Paul V., die neueren Officien sollten eingereiht werden. Mit welcher Sorgfalt aber zu Werke gegangen wurde, mag daraus ersehen werden, daß nicht nur jeder Theil der Arbeit im Manuscript von der Commission genau geprüft und von der S. C. R. approbirt, sondern überdies der einzelne Druckbogen von Regensburg eigens nach Rom, und, mit dem Imprimatur der Congregation versehen, wieder nach Regensburg gesendet wurde, so daß diese Edition mit Recht als die römische und die vom heiligen Stuhle selbst veranstaltete bezeichnet wird. In vier Jahren lag das Graduale in einem Foliobande, der als ein Meisterwerk der Typographie erscheint, vor, zugleich aber in einer für den allgemeinen Gebrauch bestimmten Handausgabe. Papst Pius IX. empfahl unter dem 3. Mai 1873 den Bischöfen des Erdkreises dieses Graduale behufs Einführung eines einheitlichen liturgischen Gesanges auf das Wärmste, und ermunterte den Verleger zur Vollendung des so glücklich begonnenen Werkes. Papst Leo XIII. trat in die Fußstapfen seines erhabenen Vorgängers, und nachdem mit derselben Sorgfalt wie das Graduale, und unter derselben höchsten Autorisation der Kirche im Laufe der Jahre eine Reihe von kleineren Publicationen erschienen waren, welche die Einführung des Graduale erleichtern, und jene des Antiphonariums vorbereiten sollten, wie z. B. das Officium hebdom. sanctae, das Directorium chori, das Vesperale Romanum u. A., da wurde im Jahre 1884 auch das Antiphonarium, bestehend aus drei Theilen, nämlich aus den Horae Matutinae des Propr. de tempore, dann des Propr. Sanctorum und Commune Sanctorum, und endlich aus den Horae diurnae, in einer Vollständigkeit hergestellt, wie dasselbe bisher noch nirgends existirt hatte. Gegenüber der dort und da geltend gemachten Meinung, als hätte der hl. Stuhl mehr die Resultate gelehrter Musikforschung berücksichtigen sollen, erklärte derselbe diese Editionen als die für den liturgischen Gebrauch allein authentischen und rechtmässigen [2]); da jedoch nicht zu verkennen, daß die Eruirung der ursprünglichen Gestalt der gregorianischen Melodieen für das Verständniß des liturgischen Gesanges, seiner Tonarten, seines Melodieenbaues, seines Vortrages, seiner nothwendigen Kürzungen geradezu unerläßlich ist, so hatte Papst Leo XIII. durch Schreiben vom 24. Dezember 1883 an einen der bedeutendsten Kenner des gregorianischen Gesanges auch erklärt, daß er den Fleiß in der Erklärung und Herausgabe der alten Handschriften lobe, und die im Interesse der kirchenmusikalischen Wissenschaft gemachten

---

1) Vergl. das Decret der S. C. R. vom 26. April 1883.

2) Siehe oben S. 393.

Publicationen hoch ansehe. — Aus dem Gesagten ist klar, was die Kirche von jeher von dem Werthe des in ihr überlieferten heiligen Gesanges gehalten habe, und ob auch Manche in unbedachter Weise dem Allen gegenüber noch ihrem Geschmacke mehr zuzutrauen scheinen als dem Worte der Kirche, so möchte doch die Zeit nicht fern sein, da diese anfangen werden, über solches Gebahren zu erröthen. Die Liebe zur Kirche wird sie lieben lehren, was diese von Anfang geliebt und bis heute geliebt hat.

§ 89.

Der polyphone Gesang.

1. Wie in der Architektur, in der Sculptur und Malerei, so war im ersten Jahrtausend auch in der Musik alle Schönheit noch von Innen; der Gesang des heiligen Gregorius wurde einstimmig ohne Harmonisirung vorgetragen[1]), und ob auch vielleicht schon seit dem 7. Jahrh., seit der Zulassung des Orgelspieles in den Kirchen, die Symphonie auch im Vortrag durch mehrere Stimmen hie und da mochte versucht worden sein, so war das doch, wie wir gleich sehen werden, mehr nur die Ahnung der künftigen harmonischen Entfaltung des kirchlichen Gesanges, als ein eigentlicher Anfang derselben. Dieser Anfang fällt vielmehr in jene Zeit, da auch in den übrigen Künsten das Bestreben in auffallender Weise hervortrat, das Innere immer mehr auch nach Außen fortzubilden und beides in Harmonie zu bringen, in die romanische Zeit[2]).

---

1) Daß die Griechen und Römer die Symphonie gekannt, darüber kann nicht wohl gezweifelt werden; schon der Gebrauch der Instrumente, und besonders in späterer Zeit der Orgel, mußte sie darauf hinführen. Allein sie gebrauchten dieselben nur zur Begleitung des Gesanges, nicht im Gesange selbst. Bei Plutarch (de Mus. c. 17.) erzählt Soterichos: „Man glaubt, daß Archilochus (700 v. Chr.) zuerst die von der Melodie abweichende Begleitung (τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν) eingeführt hat, während die Alten eine unisone Begleitung hatten (τοὺς δὲ αρχαίους πάντα πρόσχορδα κρούειν)." Die Mischung zweier Töne, besonders im Gesange, erschien diesen nämlich nicht als Harmonie zweier Töne, sondern ähnlich wie die Mischung zweier Farben, als ein ganz neuer, außer dem Tonsystem stehender, daher für die Kunst nicht verwendbarer Ton. Das Unisono stand ihnen höher, gerade wie den Völkern des Orients noch heute. Als man anfing, die Gesangstimme mit Instrumenten zu begleiten, lagen die Begleitungsstimmen unter derselben (ὑπὸ τὴν ᾠδὴν); man verstand jedoch auch über der Hauptstimme eine zweite Stimme für ein Instrument, z. B. die Flöte, zu setzen.

2) Damit soll jedoch durchaus nicht gesagt sein, als ob der liturgische Gesang dieser Entfaltung bedürftig gewesen, und ohne dieselbe in sich unvollendet wäre. Der polyphone Gesang kann, um kirchlich zu sein, dem Altare zu dienen, des liturgischen Gesanges als Grundes nicht entbehren, wohl aber behält dieser, für alle Zeit auch ohne die Polyphonie seinen vollen

2. Die älteste Form des polyphonen Gesanges war das **Organum**, d. i. der orgelartige Gesang, und der bereits oben gerühmte Hucbald von St. Amand wohl der Erste, der auch über diese schon vor ihm geübte Kunst ausführlich und wissenschaftlich handelte[1]). Auch Guido von Arezzo und viele spätere Schriftsteller zeigen ihren Gebrauch. Das Wesentliche des älteren Organums besteht darin, daß man in ähnlicher Weise, wie die Orgel zur Begleitung des gregorianischen Gesanges benützt wurde, menschliche Stimmen singen ließ. Weil diese gleichsam die Stelle des Instrumentes vertraten, so nannte man sie eben Orgelstimmen („voces organales"), und ihren Vortrag „organizare"[2]). Wie also die Orgel den Gesang begleiten, und ihn auch selbstständig vortragen konnte[3]), so that man dasselbe mit menschlichen Stimmen. Auch pflegte man zu grösserer Feierlichkeit den einfach oder von mehreren Stimmen vorgetragenen Gesang durch einen zweiten Chor in der Weise der Orgel, oder selbst mit ihr, zu imitiren, und zwar bald in der Quinte, also mit Unterstimmen, bald in der Quart, also mit Oberstimmen, bald in der Vereinigung beider, also wieder in einer Octave[4]). Sonach gab das ältere Organum immerhin schon eine harmonische Behandlung des liturgischen Gesanges, die ihre Wirkung nicht verfehlen konnte.

3. Zugleich müssen zwei andere Versuche, die gleichzeitige Harmonie herauszubilden, also eine zweite oder mehrere Stimmen mit der Hauptstimme so zusammen zu singen, daß das Gehör befriediget werde, in die Zeit des mehr entwickelten

---

inneren und künstlerischen Werth. Es geht dieses aus dem, was oben (S. 384 ff.) über die Stellung der liturgischen Poesie und Musik zu den übrigen Künsten gesagt worden, genugsam hervor. Aus der gezogenen Parallele der Entwicklung des polyphonen Gesanges und jener der Architektur und bildenden Kunst schließen wollen: also stehe der polyphone Gesang höher als der gregorianische, wie die Kunst des gothischen Styles höher als die des ersten Jahrtausends, würde eben wegen der Verschiedenheit jener Stellung trotz aller Richtigkeit der Parallele unrichtig sein.

1) Ueber das Organum siehe insbesondere seine Musica Enchiriadis, cap. 13—18. Gerbert l. c. pag. 165 sqq. und die Scholia Enchiriadis, ibid. pag. 184 sqq. und Coussemaker l. c. tom. II. pag. 74—78. Vergl. oben S. 435 Anmerk. 1.

2) „Eo quod humana vox apte dissonans similitudinem exprimit instrumenti quod organum dicitur." Anonym. „De diaphonia et organo" in Cod. Mscr. bibl. Dr. Proske.

3) Ein Analogon hiefür finden wir in der noch jetzt in den liturgischen Büchern gestatteten und altherkömmlichen Sitte, Zwischenspiele der Orgel einzumischen, oder im Psalmen- und Hymnengesang, im Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei u. s. f. geradezu einzelne Verse und Worte durch die Orgel abwechselnd vortragen zu lassen („figuratur aliquid cantari per organum". Caerem. Ep. Siehe oben S. 397 ff.).

4) Durch die Anwendung der im **Organum** möglichen Combinationen konnte ein ziemlicher Wechsel in der Composition erzielt werden. So gibt Hucbald (a. a. O.) **sieben Arten des Organums in der Quintlage an, sechs in jener der Quart.**

Organums gesetzt werden[1]), und schließen sich auch enge an dasselbe an. Es sind der Faux-Bourdon und der Discantus. Von ersterem, falscher, d. i. uneigentlicher Baß genannt, weil er nicht die eigentliche vox fundamentalis, also nicht die Melodie des liturgischen Gesanges als Basis, sondern als Oberstimme hatte, die voces organales aber unter ihr lagen, ist uns in dieser seiner ursprünglich organizirenden Behandlung wenig bekannt, in seiner späteren Gestaltung aber aus dem Terzsextaccorde, und besonders in seiner Ausbildung während des 15. und 16. Jahrh., erinnert er eben nur noch durch den Namen an seine Abstammung[2]). Hingegen ist der Discantus von den älteren Schriftstellern in ausführlichster Weise behandelt. Auch er ist aus dem Organum[3]) hervorgegangen, und bestand eben darin, daß zur Hauptstimme (vox fundamentalis), welche die liturgische Melodie unverändert festhielt (tenor), eine zweite höhere Stimme in den zulässigen, d. i. consonirenden Intervallen mitsang, jedoch nicht in paralleler, sondern auch in entgegengesetzter Bewegung[4]), indem nämlich, mit jeder Erhebung des Tenors die discantirende Stimme nach gewissen Regeln abwärts stieg, dagegen beim Fallen desselben sich erhob[5]).

---

1) Ob Hucbald selbst derartige Versuche bereits im Auge hatte, möchten verschiedene Stellen seiner Schriften zwar annehmen lassen; doch ist dieß, selbst trotz der eingehenden Commentirung durch R. Schlecht, noch immer eine offene Frage. Jedenfalls können diese Versuche bei einer blossen Herübernahme der Quint und Quart aus dem Organum in den gleichzeitigen Gesang nicht lange stehen geblieben sein, und dem auch damals feinfühlenden musikalischen Ohre nicht genügt haben. Vergl. Guido von Arezzo's „Micrologus" cap. 18. 19. (bei Gerbert l. c. tom. II. pag. 21 sqq.), wo die Entwicklung schon als eine sehr bedeutende sich erweist.

2) Der Falsobordone blieb fortan eine ebenso beliebte, als von den größten Meistern gepflegte Gesangsweise, besonders aber — und auch dieses deutet auf seinen Ursprung — für den Vortrag zweichöriger Gesänge, als Psalmen, Hymnen, Litaneien u. s. f.

3) Er heißt bei älteren Schriftstellern oft noch geradezu Organum. Eigentlich aber schließt er sich an jene Art und Weise der Begleitung des Gesanges bei den Griechen an, die wir oben S. 443 Anmerk. 1 erwähnten, nämlich einen αὐλὸς über die Hauptstimme zu setzen und zwar in selbstständiger Bewegung.

4) Daher eben ihr Name discantus. Dieses Prinzip der Gegenbewegung, das dem Discantus im Vergleich mit dem Organum wesentlich war, konnte für die Entwicklung der Harmonie nur äußerst fruchtbar sein, ähnlich wie der erste Versuch mit dem spitzen Bogen im Wölbesystem für die Architektur.

5) Je nachdem die discantirende Stimme in der Octav über der Hauptstimme, oder in der Quint u. s. f. einsetzte, und nach der hiebei verschiedenen Form der Gegenbewegung unterschied man sieben Arten dieses Discants. „Secundum omnes musicos septem sunt species discantus". Anonym. in tractatu „de modo componendi". Mscr. bibl. Dr. Proske. Es sind also hier nicht die Manieren des Discantes gemeint, wie z. B. ochetus, rondellus u. dergl.

4. Dieß war der einfache Discant (discantus simplex), aus dem sich frühe der verzierende (discantus floridus), und weiterhin der contrapunctische[1]) Discant entwickelte. Während der verzierende Discant die ruhig fortschreitende Hauptstimme[2]) in den mannigfachsten Figuren und im angenehmen Zusammenklange frei umspielte, trat im contrapunktischen Discante die Gesetzmässigkeit wieder strenger hervor, sie bestimmte genauer die Anwendung der Consonanzen und Dissonanzen, berechnete sorgfältiger die Zeitdauer der in den beiden Stimmen gegenüberstehenden Noten und Figuren[3]), ordnete die Bewegung mehr nach dem Prinzip der wiederholenden Imitation verschiedener Gruppen der Hauptstimme, stellte dieser noch eine dritte oder vierte Stimme entgegen, kurz, drängte in jeder Weise auf eine einheitliche Gestaltung und Verbindnng des Ganzen und seiner Theile. Schon im 11. und 12. Jahrh. erreichte, wie aus den erhaltenen Werken dieser Zeit, und aus den theoretischen Schriften dieser und der folgenden Jahrhunderte[4]) hervorgeht, sowohl der einfache als der reichere und mehrstimmige Discantus eine hohe Blüthe, besonders in Frankreich[5]), und bildete den Uebergang zur ausgebildeten Mensuralmusik und zum vollendeten contrapunctisch polyphonen Gesange.

---

1) Contrapunkt, d. h. Note (punctum) gegen Note in Harmonie gestellt; und in so fern ist jeder mehrstimmige Gesang Contrapunct.

2) Da die Principalstimme, oder der tenor, den gregorianischen Gesang nicht veränderte, so erhielt dieser gegenüber dem discantus den Namen cantus firmus, gegenüber dem verzierenden und contrapunctischen Discante den Namen cantus planus.

3) Diese genauere Messung des Zeitwerthes einer Note gegen eine andere nannte man Mensur, den Gesang Mensuralgesang. Man unterschied aber: Maxima, longa, brevis und semibrevis. Ihre Vereinigung zu verschiedenen Tongruppen nannte man Ligaturen. Ihre Gestalt war bereits die unserer jetzigen Choralnoten, während man im discantus simpl. und floridus sich noch der Neumenzeichen bediente. Franko von Paris, gegen Ende des 12. Jahrh. (zu unterscheiden von dem Domscholastiker Franko, 1243—1247 in Köln), ist der älteste Schriftsteller über den Mensuralgesang (seinen Tractat: „Musica et cantus mensurabilis" siehe bei Gerbert tom. III. pag. 1—16); er blieb fortan im höchsten Ansehen. Vielfach wurde er sogar als der Erfinder dieser Musik gepriesen, und die schwarze Mensuralnote trägt seinen Namen (Frankonische Note); Franko selbst aber redet davon durchaus nicht wie von einer neuen Sache, und gibt offenbar nur eine Verarbeitung der in seiner Zeit bereits zur praktischen Geltung gelangten Grundsätze der Mensuralmusik.

4) Bei Gerbert in den Scriptores, und besonders in Coussemaker's Fortsetzung dieses Werkes; und in seiner „L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles". Paris 1865. Vergl. auch Ambros, „Geschichte der Musik", Bd. II. S. 309—358.

5) Die Discantatoren Frankreichs waren überall hochangesehen und gesucht. Doch auch Spanien und Italien, zumal England und Deutschland, blieben nicht zurück, und prägten zugleich mehr und mehr, wie in den übrigen Künsten dieser Zeit, die nationalen Eigenthümlichkeiten aus.

§ 90.

Fortsetzung.

1. Die Entwicklung des kirchlichen polyphonen Gesanges in der nun folgenden Epoche, vom 13. bis 16. Jahrhunderte, tritt in einer Reichhaltigkeit auf, daß sie hinter jener der übrigen Künste in Nichts zurückbleibt. Das Prinzip derselben ist übrigens auch auf diesem Gebiete kein neues, kein zufällig erfundenes, kein von Außen eingeführtes, sondern es ist eben der von Innen heraus, und daher auch allenthalben sich geltend machende Drang nach einer möglichst einheitlichen Ausgestaltung des Ueberlieferten. Als eigentlicher Kern dieser Ueberlieferung, um den gleichsam krystallisirend die Harmonieen anschossen, und von dem sie das Gesetz ihrer Krystallisation empfingen, galt aber der liturgische Gesang. Die Bedeutung der erhabenen Tonschöpfungen der genannten Epoche für die Kirche kann nur dann richtig gewürdiget werden, wenn wir dieselben in diesem Zusammenhange auffassen und charakterisiren. Ein Dreifaches ist es, was diesen Zusammenhang bald mehr bald minder enge erscheinen läßt: der nämliche Melodieenbau, die nämliche Tonalität, die nämliche Stellung zur Liturgie. Was das Erste betrifft, so blieb, wie früher so auch jetzt, Regel, selbst im reichsten Stimmengewebe das Fundament nicht zu verrücken [1]); d. h. man hielt entweder die ganze kirchliche Melodie unverändert fest, oder man nahm aus derselben wenigstens das Thema. Die weitaus größte Zahl kirchlicher Compositionen hat so den gregorianischen Gesang zur Grundlage [2]), und zwar, vermöge der contrapunctischen Verarbeitung, nicht bloß

---

1) Dieses zunächst ist der Sinn und die Absicht des Decretes Papst Johann XXII.: der liturgische Gesang nämlich solle durch die polyphone Ausschmückung, also zunächst durch die Weise des Discantirens, nicht alterirt werden. Vergl. oben S. 394. Daß Johann XXII. mit der Hinweisung auf die Harmonie in der Octav, Quint, Quart u. s. f. die verschiedenen Arten (Toneinsätze) des Discantes meine, kann leicht aus den Abhandlungen über die Weise zu discantiren erwiesen werden. Vergl. oben S. 445 Anmerk. 5.

2) Selten erfand der Meister sich selbst sein Thema; dagegen kam es häufiger vor, daß dieses aus einem Volksliede genommen, ja sogar das ganze Werk hienach benannt wurde, z. B. Missa l'omme armé, fortuna desperata, d'ung aultre amer, qual donna, ein fröhlich wesen u. dergl. Die Kirche hat Solches zur rechten Zeit getadelt; gleichwohl war darin weder von Seite jener Meister Mangel an Ehrfurcht für das Heilige zu sehen, noch auf Seite der Hörenden ein Anstoß zu befürchten. Jene Zeit ertrug, wie wir auch bei anderen Zweigen der Kunst gesehen, sehr wohl das Weltliche neben dem Heiligsten ohne Gefahr, und machte es diesem dienstbar in sinnvoller Weise. Selbst Prediger verschmähten es damals nicht, hie und da ihre Reden über beliebte Volslieder zu arbeiten, wie z. B. Stephan Langton eine Marienpredigt über „Bele Alix matin leva". (Siehe A. Lecoy de la Marche, la chaire française au moyen âge, specialement au XIII. siècle. Paris, Didier 1868.) So auch hier.

in einer, sondern in allen Stimmen. Die Stimmenführung, die Fügung der Melodie ist eben die nämliche, wie im liturgischen Gesange[1]). Die polyphonen Werke der Zeit bewegen sich zweitens gleich diesem ausschließlich in den diatonischen Scalen und ob auch die Harmonie zufällige Erhöhungen und Erniedrigungen nothwendig machte[2]), so durfte doch hiedurch der Charakter des Kirchentones nicht geschädiget werden, und selbst wenn die einzelnen Stimmen nicht immer die nämliche Tonart zum Ausdrucke bringen konnten, so mußte doch die Hauptstimme dieselbe um so erkennbarer aussprechen. Endlich schlossen die Meister dieser Epoche ihre polyphonen Schöpfungen, ganz in der Weise des gregorianischen Gesanges, auf das engste an das Wort und die Handlung der Liturgie an. Sie wollten nichts Anderes, als dem Altare dienen, und sprachen dieses selbst oft auf das bestimmteste aus; sie behandelten darum den heiligen Text auch heilig, d. h. jeden ohne Ausnahme[3]), wie ihn eben die Liturgie bietet, ohne Willkür, ohne subjective Affectirtheit und doch mit verständiger Innigkeit; sie berücksichtigten jedes Einzelne der Liturgie, z. B. selbst die vorkommenden Verneigungen, die Dauer der hl. Handlung u. s. w. Dieses treue Festhalten also an der überlieferten Basis, am Gesange der Kirche, bildete das eigentliche Lebensprincip der polyphonen Musik; und auf diesem Boden vollzog sich auch ihre äußere

---

Das Wesentliche aber ist dieses: Jene profanen Lieder standen eben zum kirchlichen Melodieenbaue nicht im Contraste; sie waren vielmehr nach denselben Gesetzen gebildet, und in denselben Tonarten, und zudem meist nur Lieder aus einer fremden Sprache. Die ganze Verarbeitung der aus ihnen genommenen Themate konnte daher die nämliche, wie die eines Themas aus dem liturgischen Gesange sein. Der kirchliche Charakter des Werkes selbst war durch die Unterlegung eines solchen Liedthemas, und in solcher contrapunctischen Umschaffung, noch nicht alterirt.

1) Die Abschnitte, die kleineren Tongruppen, die Fortschreitungen sind gregorianisch, und ebenso (was für die Kunst der Textesunterlegung von hoher Bedeutung) die ganze declamatorische Behandlung des Textes.

2) Auch der gregorianische Gesang hat zur Vermeidung des Tritonus (d. i. dreier auf einanderfolgenden Ganztöne) und in einigen wenigen anderen Fällen diese Veränderung des Tones um einen halben (Diësis). Im reicheren Discante und in der polyphonen Musik kömmt sie um des Wohlklangs willen häufiger zur Anwendung, zumal bei den Schlüssen. Man bezeichnete den Gebrauch der Diësis mit musica ficta, jedoch nur im uneigentlichen Sinne, da man unter dieser im gregorianischen, wie im polyphonen Gesange zunächst nur die Transposition verstand, d. i. die Versetzung einer Melodie in eine höhere oder tiefere Lage, als in der sie ursprünglich geschrieben ist. Da hiebei, um die Folge der halben und ganzen Töne nicht zu ändern, ein anderer Schlüssel gedacht werden mußte, so nannte man diesen versetzten Gesang musica ficta.

3) Es gibt keine an sich noch so einfache, aber auch keine noch so umfangreiche Stelle der Liturgie, die, wenn sie anders in der Kirche überhaupt mit Gesang vorgetragen wird, oder kirchliche Melodie besitzt, nicht auch von den Compositeuren dieser Epoche polyphon behandelt worden wäre. Welche hohe Auffassung der Worte der Schrift, und zwar für die Liturgie, setzt dieser Gebrauch voraus!

künstlerische Ausgestaltung mit einer Einheit und Gesetzmässigkeit, die nur in dem Theologiesysteme und in dem Architekturwerke jener Zeit ihres Gleichen hat[1]). Die vorausgehende Epoche hatte bereits begonnen, Stimme gegen Stimme zu setzen; allein die gegenübergestellten Stimmen waren entweder nur schematisch und zur blossen harmonischen Begleitung geordnet, daher ohne Selbstständigkeit, oder aber sie begehrten für sich eine Freiheit, welche ihre Einheit mit dem Haupte aufzuheben schien. Die höchste Form der Kunst, die Einigung aller Theile zu Einem Ganzen, und die Belebung aller Theile durch das Ganze, trat auch in der Musik erst in dieser Epoche zu Tage, und zwar durch die allseitige Ausbildung jener schon im Organum angedeuteten, und im Discantus erweiterten Form, nämlich der Wiederholung und Nachahmung des Hauptsatzes in verschiedenen Stimmen, der contrapunctischen Imitation. Diese aber bestand darin, daß eine Stimme die liturgische Melodie unverändert als Hauptstimme festhielt (Tenor), die übrigen Stimmen aber aus ihr gerade die treffendsten Motive abwechselnd für sich nahmen, um sie in Satz und Gegensatz gleichsam commentirend zu verarbeiten, und so der Hauptstimme selbst wieder gegenüberzustellen; oder auch, daß ein gemeinsamer, kürzerer Hauptsatz bald von dieser bald von jener Stimme, auf verschiedenen Tonstufen, und in verschiedenen Formirungen und Verbindungen allseitig behandelt wurde, ähnlich wie das Thema der Meditation. Hiedurch erhielten die Einzelstimmen ihre volle Selbstständigkeit, ihren eigenen melodischen Gang, und fügten sich theils mitsprechend theils erklärend, bald fragend bald antwortend in das Ganze ein. Das Ganze aber war das kunstmässig vollendete Werk dieser in Freiheit geeinigten Stimmen, und die Probe ihrer Uebereinstimmung war gegeben durch die Harmonie des Werkes[2]). Für die entsprechend sichtbare Darstellung einer solchen bis in das Minutiöse durchgebildeten Musik erfuhr in dieser Zeit auch die Notenschrift eine systematische Ausgestaltung, deren Bedeutsamkeit und Tiefsinnigkeit Alles übertrifft, was die neuere Musik hievon noch besitzt[3]).

---

1) Reichensperger, „Vermischte Schriften", S. 523, bemerkt schön: „Die mittelalterliche Kirchenmusik ist ein nothwendiges Supplement des mittelalterlichen Kirchenbaustyles; dieselben verhalten sich zu einander wie Zeit und Raum, wie Zahl und Körper."

2) Die Harmonie ist hienach in dieser polyphonen Musik nicht Zweck, sondern nur die Folge. Erster Zweck ist die melodisch einheitliche Führung der Einzelstimmen, aber eben zur Harmonie. Die Harmonie ist das Resultat der richtigen Stimmenführung.

3) Die Notenformen der Mensuralmusik (siehe oben S. 446 Anmerk. 3) wurden auf sechs oder sieben vermehrt, nämlich die minima, semiminima und fusa hinzugenommen; und während die letzteren schwarz blieben, wurden von nun an die schwarzen frankonischen Noten weiß gebildet, d. h. unausgefüllt gelassen (weiße Mensuralnote). Dieß geschah, theils um den Unterschied des Notenwerthes leichter kenntlich zu machen, theils um zu verhüten, daß bei der mit der Vergrösserung der Chorbücher auch wachsenden Grösse der Noten die Tinte durchschlage. Höchst mannigfaltig und bezeichnend wurden in dieser Zeit die Ligaturen gestaltet,

2. Um nun auch auf die Schöpfungen dieser Epoche wenigstens übersichtlich einzugehen, so möchten dieselben am füglichsten in drei Klassen getheilt werden; in die des strengen Styles, während des ganzen 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrh.; in die des vorherrschend idealen Styles, im 14. und 15. Jahrh.; endlich in die des technisch vollendeten Styles, bis zum Schlusse des 16. Jahrh.[1]).

3. Das dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert hat für die Entwicklung der kirchlichen Musik eine viel höhere Bedeutung, als bisher angenommen zu werden pflegte. Freilich wurde besonders in der ersten Zeit der polyphone Vortrag des kirchlichen Gesanges selten niedergeschrieben, und auch von dem Geschriebenen ist uns nur Weniges erhalten[2]); aber schon dieses Wenige zeugt dafür, daß wie in den übrigen Künsten so auch in der Musik die neue Epoche begonnen, und ihre Aufgabe klar und bewußt festgestellt habe. Die Musik dieser Zeit erinnert in

---

und von diesen oft sehr complicirten Notenfiguren erhielt die contrapunctische Musik den Namen Figuralmusik (musica figuralis, figurativa). Das Zeitmaß der Noten, das gerade (zweitheilige) und das ungerade (dreitheilige), war ebenso wechselnd, und durch verschiedene Zeichen und Regeln auf das Genaueste festgestellt. Während so die sorgfältigste Mensur das Zeitverhältniß der Töne in den Einzelstimmen zu einander ordnete, wurde zugleich durch die bestimmten Gattungen des Tactes einheitliche Bewegung in den freien Fluß des Ganzen gebracht. Nie durfte jedoch der Tact diese Bewegung einzwängen, und den declamatorischen Vortrag hemmen. Daher wurden auch die Tactzeichen zwar an den Anfang gestellt, der Verlauf des Gesanges selbst aber durch Tacteintheilungen mittelst Strichen nicht unterbrochen. Alles regelte zunächst die Mensur, erst in zweiter Linie der Tact. Die Ausbildung dieses Mensuralsystems fällt gegen die Mitte des 14. Jahrh. Ausführlich hierüber schrieb in unserer Zeit H. Bellermann, aber auch Ambros in seiner „Musikgeschichte", Bd. II. S. 359—397, 427—452 und anderwärts. Letzterer bemerkt: „Die Mensuralnotirung bietet in ihrer Ausbildung nicht nur eine vollgenügende Bezeichnung für jeden Ton nach Höhe und Dauer, sondern es sprechen sich in ihr schon an und für sich genommen als grosses, zugleich tiefsinniges und anschauliches Schema die höheren rhythmischen Ordnungen aus. Sie kann in diesem Sinne an die Lehren und Geheimnisse der alten Bauhütten (das Geheimniß des „Achtorts") erinnern, die den architektonischen Rhythmus des gothischen Domes in bestimmte Formeln faßten, wie jene den musikalischen der Messe und Motette." (S. 427.)

1) Es möge bemerkt sein, daß wir für die Darstellung dieser drei Perioden, und zumal der dritten, vor Allem aus den Quellen schöpften, welche die reichhaltige Proske'sche Musikbibliothek an der Domkirche Regensburgs bietet, und die uns durch Proske's zahllose und sorgfältigste Uebertragungen in unsere Partitur so zugänglich gemacht sind, wie wohl in keiner zweiten Bibliothek dieser Art.

2) Es galt auch fortan als Probe musikalischer Tüchtigkeit, frei über der vorgelegten Hauptstimme contrapunctisch zu singen (cantus supra librum, contrapunctus a mente). Im Gegensatz zu diesem improvisirten Contrapunct hieß die niedergeschriebene musikalische Composition res facta.

Allem an die Frühformen des gothischen Styles. Noch klingt in mancher Weise der Discantus und der Falsobordone auch in den neuen Styl herüber, wie denn wirklich diese beiden Gattungen des Gesanges nebenher vielfach ihre Geltung behielten. Das Prinzip jedoch der gemeinsamen Behandlung ein und desselben Hauptsatzes durch alle Stimmen ist bereits herrschend geworden. Schon im 13. Jahrh. finden sich solche Compositionen, und zwar von zwei bis vier, ja sechs Stimmen. Die Hauptstimme bildete der gregorianische Gesang[1]); die Bewegung der übrigen Stimmen ist vielfach noch breit und schwerfällig, man möchte sagen rein constructiv. Die Harmonie ist im Vergleich zu jener der früheren Zeit viel erweitert, sie kennt die Unterschiede der vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen, die wohlthuende Wirkung des Wechsels von Consonanz und Dissonanz, und deren richtige Lösung u. s. w.; gleichwohl lautet sie anfänglich noch öfters leer und herb, und erfährt gegenüber der Stimmenführung zu secundäre Beachtung. Die Notenschrift ist in dieser Periode vorherrschend noch die schwarze, sog. frankonische. Wie in der Architektur scheint auch in der Musik die neue Compositionsweise am frühesten in Frankreich sich entwickelt zu haben. Zumal Paris, die Metropole damaliger Wissenschaft, hatte auch ihre berühmten Lehrer und Meister dieser Musik, wie die erst in neuerer Zeit in grosser Zahl wieder an das Tageslicht tretenden theoretischen und praktischen Werke, Tractate und Compositionen, beweisen[2]). Ein sehr angesehener Mensuralist und Discantator war schon im 12. Jahrhundert Perotinus Magnus, dessen Musikbücher im Chore der Kirche Notre-Dame zu Paris als Musterwerke galten, und nach ihm Robert de Sabillona, Petrus[3]), Simon de Sacalia u. A. Von Paris theilte die geistige Anregung sich in weitesten Kreisen mit, besonders als Johann de Muris, der Lehrer der Sorbonne, seine berühmten Tractate schrieb, die fortan auch für die Mensuralmusik als maßgebend angesehen wurden[4]). Auf gleichen Grundlagen und fast eben so frühe, vielleicht auch selbstständig, entfaltete sich der polyphone Gesang in England. Es besaß schon im

1) Die in Frankreich auftretende Unsitte, der kirchlichen Melodie die eines weltlichen Liedes als Gegenstimme harmonisch einzufügen, wäre in dieser Form im Stande gewesen, das Princip der kirchlichen Musik gleich in der Entwicklung zu zerstören, wenn nicht damals schon die Bischöfe und besonders Papst Johann XXII. auch hiegegen sich erhoben hätten. Sie war übrigens durchaus nicht allgemein.

2) Besonders müssen nach Coussemaker's obengenannten Veröffentlichungen, dann einigen Musikcodices, wie z. B. jenem von Montpellier mit 340 Compositionen zu zwei bis vier Stimmen, viele Fortschritte, die man fast bis auf die neueste Zeit um anderthalb hundert Jahre später annahm, in das 13. Jahrh., ja schon in den Anfang desselben, zurückdatirt werden. (Vergl. auch Ambros, Bd. III. S. 18.)

3) Wohl von Pierre de la Croix, berühmt als Compositeur und Theoretiker, verschieden.

4) Wir haben seine Werke schon oben (S. 436) erwähnt, wie denn überhaupt fast alle dort genannten Theoretiker selbstverständlich nicht bloß den cantus planus, sondern auch den cantus mensuralis behandelten.

12. und 13. Jahrh. ganz tüchtige theoretische Schriften, aber auch Compositeure, wie Meister Johann Robert Brunham, Wilhelm de Duncaster, Robert Trowell und den Mönch von Reading in Norfolk. Schon vor dem Jahre 1226 existirten daselbst drei=, vier= und sechsstimmige Gesänge [1]). Ueberhaupt fand die contrapunctische Musik wie die gleichzeitige gothische Kunst den fruchtbarsten Boden im deutschen Elemente. Hier aber waren es wieder die Niederlande und die Rheingegenden, in denen zuerst die neue Knospe heimische Pflege erhielt, und von nun an wundersam gedieh. Tournay (Doornick) im Hennegau, die alte Kathedralstadt, ward besonders als Sitz tüchtiger Musiker gerühmt, und besitzen wir einstweilen Ein sehr wichtiges Werk dieser Gesangesschule in einer ebenfalls erst vor wenig Jahren bekannt gewordenen dreistimmigen Messe aus dem Ende des 13. Jahrh. [2]), welche bei aller Strenge in Melodie und Harmonie doch die neue Weise schon völlig klar ausspricht. In der ersten Hälfte des 14. Jahrh. und zumal in den Vierziger Jahren muß dieselbe allenthalben auch in Deutschland schon verbreitet und viel gefördert gewesen sein, wie so manche in der folgenden Periode dort und da auftretende Schöpfung von edelster Form schließen läßt [3]). Die in Rom bei der Verlegung des päpstlichen Hofes nach Avignon (1305) zurückgebliebene Sängerkapelle hielt lange Zeit an dem älteren Falsobordone und dem Discantus fest. In Avignon selbst aber wurde ein neuer Sängerchor gebildet, in welchen neben französischen Musikern besonders Niederländer bereitwilligste Aufnahme fanden. Damit war für die nun folgende Periode auch in Italien der neuen und vornehmlich deutschen Kunst eine weitere Bahn geöffnet.

4. Die Leistungen der kirchlichen Musik in der Zeit von 1350—1450 können mit dem Namen des vorherrschend idealen Styles bezeichnet werden. Die Meister haben in der neuen Weise bereits grosse technische Sicherheit errungen; die Melodie zeigt freiere Bewegung, dazu einen eigenthümlich weichen und innig andächtigen Ausdruck; die Harmonie, wenn auch noch nicht in sich vollendet, ist doch stets angenehm, voll und klar; die Grundlage bleibt in der Regel der liturgische Gesang; der Character des diatonischen Geschlechts und der kirchlichen Tonarten wird mit Sorgfalt eingehalten; besonders beliebt ist der dreistimmige Satz; als Tonschrift wird vorherrschend bereits die weiße Mensuralnote gebraucht. Die ganze Art der Compositionen dieser Periode erinnert lebhaft an die lieblich idealen Züge der gleichzeitigen

---

1) Von dem genannten Mönch von Reading nämlich kennen wir einen sechsstimmigen Canon, freilich weltlichen Inhalts („sumer is cumen"), den man irrig in's 15. Jahrh. setzte, und von dem Coussemaker urtheilt, er sei ein für die Zeit des 13. Jahrh. höchst merkwürdiges Werk von lieblicher und fließender Melodie, einfachem und richtigem Rhythmus, und von voller, ziemlich reiner Harmonie.

2) Messe du XIII. Siècle, traduit en notation moderne et précedée d'une introduction, par E. de Coussemaker. Paris, Didron, 1861.

3) Siehe unten S. 455 Anmerk. 1 über das Lochamer Liederbuch.

kirchlichen Malereien. In dieser Zeit gestaltete sich in Italien der Einfluß von Norden her immer bedeutsamer. Der päpstliche Hof ward im Jahre 1377 nach Rom zurückverlegt, und damit die sogenannte niederländische Kunst dahin verpflanzt. Die Italiener selbst scheinen jedoch nie mit Ernst dieselbe in sich aufgenommen zu haben; sie bezeichneten sie als die „neue Kunst". Es treten zwar auch einzelne italienische Tonsetzer, wie Christoph de Monte, Antonius Romanus u. A. auf; allein es sind theils nur sehr Wenige, welche mit kirchlichen Compositionen sich befassen, während die meisten der weltlichen Musik mit Vorliebe dienen, theils erweisen sie sich im polyphonen Contrapuncte ziemlich unerfahren. So blieb denn gleich Anfangs in der Kunst des polyphonen Satzes den Ausländern der Sieg. Einer der berühmtesten fremden Repräsentanten dieser Kunst in der päpstlichen Kapelle war um das Jahr 1428 Wilhelm Dufay, aus dem Hennegau, dessen Compositionen die Ehre zu Theil wurde, in die grossen Codices der Kapelle eingetragen zu werden, und der hoch angesehen im Jahre 1474 zu Cambray als Kanonikus starb. Seine Werke, zumal seine Messen, mehrfach noch in der frankonischen Note geschrieben, zeigen eine gewandte Stimmenführung, grosse Innigkeit, und stellenweise eine ganz vollendete Schönheit[1]). An dem kunstsinnigen burgundischen Hofe blühte der berühmteste Meister dieser Zeit neben Dufay, sein Landsmann Aegyd

1) W. Ambros (Bd. II. S. 456) äußert sich über Dufay's Werke also: „Es sind Arbeiten von geklärtem, edlem Styl, in denen sich die innige Gefühlswärme und der reine Schönheitssinn Dufay's in der anziehendsten Weise ausspricht. Das erste Kyrie der Messe Se la face hat schon Etwas von jenem „seraphischen" Zuge, wie ihn, bei allerdings weit reicherer und viel höherer Ausbildung des Tonsatzes, Palestrina's Compositionen zeigen. Einzelne Stellen, wie der Schluß des ersten Kyrie der Messe l'omme armé, erheben sich zu einer ganz entwickelten Schönheit. Fast durchgängig ist der Ausdruck einer wundersam süssen Wehmuth und holdseligen Innigkeit über diese Sätze gebreitet; die Messe l'omme armé könnte man am besten mit dem Ausdrucke characterisiren, sie sei ein Lächeln in Thränen. Nirgends wird der Zug und Gang der Stimmen lebhafter oder energischer, Alles liegt in der Verklärung desselben reinen Lichtes da, und wo jener lieblich wehmüthige Ausdruck ja einmal zurücktritt, bleibt wenigstens ein eigenthümlich mildernster, stillfeierlicher Motettenklang übrig. (Das Crucifixus und Osanna der Messe Ecce ancilla sind Hauptbeispiele für diese Richtung.) Bei diesem Vorwalten von Färbung und Beleuchtung treten die Contouren nirgends mit jener energischen Schärfe hervor, wie bei den niederländischen Meistern der folgenden Zeiten; die Stimmen verschmelzen wie ineinanderspielende Strahlen milden Lichtes. Dabei ist die Stimmenführung durchgehends sehr fein belebt, in Sätzen des perfecten Tempus sogar durch genau ineinandergreifende Syncopirungen u. s. w. ziemlich complicirt. Der ideale Zug des Ganzen hilft über manche befremdliche Wendung, über manchen terzenlosen Leerklang hinüber, welche jenen Frühzeiten der Kunst angehören. Selbst der mager zweistimmige Satz gewinnt unter Dufay's Händen Wärme, Färbung und Leben." Siehe besonders F. X. Haberl, „Bausteine für Musikgesch." Heft I. Wilhelm Dufay". Leipzig, Breitkopf 1885, S. 39 f. Aber auch S. 87, woselbst das begeisterte Urtheil von Ambros etwas gemässiget erscheint.

Binchois [1]), um 1438 durch Philipp den Guten, Herzog von Burgund, mit einer Präbende in Mons bedacht. Von seinen Werken hat sich bis jetzt nur Weniges gefunden. Wir nennen hier auch Vincenz Faugues, von dem mehrere Messen die schon oben bezeichneten Bücher der päpstlichen Kapelle enthalten. Er ist Dufay verwandt in schöner, melodischer Führung der Stimmen und in ausdrucksvollem Gesang [2]). Eloy, sein Zeitgenosse, nähert sich mehr dem Erhabenen. Durch grosse Meisterschaft und Eleganz im Ausdruck und in der imitatorischen Behandlung der Stimmen, wie durch Lieblichkeit und Zartheit der Melodie, zeichnet sich Anton Busnois aus, der um 1467 der burgundischen Hofkapelle angehörte, später ein Dekanat zu Oost-Voorne in Holland erhielt. Er führt bereits zur nächsten Periode über. Auch England hat in dieser Zeit weitberühmte Meister, deren Werke selbst in italienischen Codices sich finden, und von denen Dunstable (gest. 1458) und Lionel Power die hervorragendsten sind. Die Forschungen über die Entwicklung der polyphonen Musik im engeren Deutschland sind sonderbarer Weise bisher mit einem gewissen Kleinmuth betrieben worden. Eingehendere Studien aber werden noch darthun, daß in Deutschland, und zumal Süddeutschland, wo Orgelbau und Orgelspiel früher als irgendwo zu hohem Ruhme gediehen, wo der höhere Minnegesang wie die volksthümliche Liedermelodie reicher und kernhafter als in anderen Ländern aufgeblüht war [3]), die Leistungen im polyphonen Gesange nicht zurückgeblieben sein konnten. Neuere Veröffentlichungen, wie das wenn auch zunächst nur weltliche Lieder enthaltende Lochamer Liederbuch in seinen dreistimmigen Sätzen, die der Zeit von 1390—1420

1) Von seinem Geburtsort Binch, einem Städtchen bei Mons im Hennegau (gest. 1460).

2) Vergl. Ambros, Bd. II. S. 461.

3) Es ist von höchstem Interesse, die Gesangsweisen der Minnesänger, wie sie besonders von der Hagen in seinem Werke: „Minnesänger, Manessische Sammlung", Leipzig 1838, gibt, nach ihrem Melodieenbaue, ihren Tonarten, ihrer strophischen Gliederung u. s. f. zu studieren. Freilich muß dieses in ganz anderer Weise geschehen, als nach den im genannten Werke angegebenen Grundsätzen (Bd. IV. S. 853—862). Der Schlüssel zum Verständnisse dieser Gesänge ist vielmehr durchaus derselbe wie für den liturgischen Gesang, zumal für die Hymnengesänge, und ihr Vortrag der nämliche, und himmelweit verschieden von dem dort vermeinten (siehe die Beilagen zu S. 859 ff.). Man trage z. B. Meister Kelyn's „Eyn kuninc in syme trowme sach" (S. 780 der Sangweisen Nr. III.) richtig, in freiem declamatorischen Rhythmus vor, und es wird klar werden, welche Bedeutung solche Melodieen für die folgende Entwicklung der Musik in Deutschland haben mußten. — Auch das deutsche Volkslied, wie es im 13. und 14. Jahrh. zur höchsten Schönheit sich entfaltet, ist an Adel der Form und Tiefe des Gemüthes vor dem aller anderen Länder ausgezeichnet. Der eigentliche Quell aber, auf den es fort und fort zurückweist, sind die liturgischen Hymnen. Eine ganze Reihe der beliebtesten Volkslieder klingen engverwandt an solche an, wie an den Hymnus: Creator alme siderum, Jesu corona Virginum u. A. Es ist nicht zu leugnen, daß selbst in den muthwilligsten Liedern jener Zeit der Adel der Abkunft oft noch auffallend sich kundgibt. Gerade dieser Character des deutschen Volksliedes aber konnte auch auf den polyphonen Gesang nicht ohne Einfluß bleiben.

angehören, weisen bereits auf einen hohen Grad der Ausbildung[1]). Die so vollendeten kirchlichen Werke deutscher Meister gleich im Beginne der folgenden Periode aber wären geradezu Wunder geistigen Fortschrittes, wenn sich in dieser nicht noch viel mehr solcher Vorgänger auffinden lassen sollten.

5. Die dritte Periode ist die des technisch vollendeten Styles (1450 bis 1600). Die Kunst, die verschiedenen Stimmen zu Einem organischen Ganzen nach den Gesetzen des Contrapuncts zu vereinigen, war in dieser Zeit den Meistern eine so geläufige geworden, daß die Form nunmehr kein Hinderniß mehr bildete, das Höchste in vollendeter Weise zum Ausdrucke zu bringen. Eine Messe, eine Motette dieser grossen Meister muß daher für sich ebenso als Kunstwerk ersten Ranges anerkannt werden, wie die berühmten Schöpfungen der übrigen Künste. Alle Anforderungen sind darin befriediget. Ihre Anlage ist eine durchaus einheitliche; Ein Hauptgedanke gibt für alle Theile „Maaß und Gerechtigkeit", Leben und Bewegung, Licht und Farbe; die Harmonie, weil aus dem Innersten des Werkes selbst hervorquellend, ist immer wahr, eigenthümlich, vielseitig. Und diese Werke tragen zudem spezifisch kirchlichen Charakter. Denn ihre Grundlage bleibt auch jetzt trotz der höchsten Mannigfaltigkeit des Ausdruckes der liturgische Gesang, sowohl was Melodieführung als Tonalität betrifft, ihre Unterordnung unter die Liturgie ist auch bei der freiesten individuellen Bewegung die nämliche wie bisher. Zwar drängten in dieser Periode die beiden Feinde jedes kirchlichen Kunstwerkes, Ueberkünstelung und Verweltlichung, sich auch an den polyphonen Gesang herzu. Die technische Gewandtheit reizte zur Herausforderung formeller Schwierigkeiten und zum Spiele mit denselben: das Kunstwerk konnte zum Kunststück werden; es mochte ferner die einmal entfaltete Pracht der Harmonie leicht zum Uebermaaße führen, also daß Stimmen auf Stimmen sich bauend in ihrem Gewebe die kirchliche Melodie und das heilige Wort erdrückten und als Nebensache erscheinen ließen: das Kunstwerk konnte dem Dienste des Effectes verfallen; — indeß verstanden die wahrhaft grossen Meister der Composition diese Feinde von sich zu halten, und zwar mit um so besserem Erfolge, je entschiedener sie immer wieder auf den Boden der kirchlichen Ueberlieferung sich stellten, und ihre Kunst nur

1) Das Locheimer (richtiger Lochamer, nach seinem früheren Besitzer Wölflein von Lochamer) Liederbuch hat nach Dr. W. Arnold, dem Herausgeber desselben (Fr. Chrysander, „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft", Leipzig, Breitkopf und Härtel 1867, Bd. II. S. 1 bis 176), sein Entstehen in Bayern gefunden. Er bemerkt S. 61: „Jedenfalls mußte eine Jahrhundert lange Kunstübung vorausgegangen sein, bevor man zu der Sicherheit und Leichtigkeit gelangte, womit der Contrapunct in den dreistimmigen Sätzen unseres Liederbuches bereits gehandhabt wird." Und von Lied 17, S. 118 ff., meint er: „Dieser dreistimmige Satz ist von außerordentlicher Schönheit ..... und unzweifelhaft bei weitem das Beste, was wir aus der Mitte (resp. ersten Hälfte) des 15. Jahrh. bis jetzt von mehrstimmiger Musik besitzen." Es versteht sich übrigens, daß wir in die übertriebene Deutschthümelei Arnold's, wie sie z. B. S. 30 auftritt, nicht einstimmen können.

im Dienste des Altares üben wollten[1]). Und als gegen Ende dieser Periode die Entfremdung von der Kirche auf allen Gebieten übergroß geworden, da war es eben die Kirche, die auf dem Concil von Trient von der polyphonen kirchlichen Musik jene beiden Feinde zurückzudrängen bemüht war. Papst Pius IV. hatte 1564 zunächst für die Durchführung der Concilsbeschlüsse überhaupt, und besonders in Rom selbst, eine Commission von acht Cardinälen ernannt, von denen sodann zwei, der hl. Karl Borromäus und Vitellozzi, für die Musik designirt waren, und mit denen hinwieder acht Mitglieder der päpstlichen Kapelle zu verhandeln hatten. Die Commission stellte den kirchlichen Forderungen entsprechend vorerst die sogar in der päpstlichen Kapelle eingerissenen Mißbräuche ab, und bestimmte hinsichtlich des Gesanges insbesondere: daß der kirchliche Text unvermengt bleiben müsse, daß der Text der Compositionen nur liturgischen Büchern entnommen werde, daß der Gebrauch profaner Themate auszuschließen, und bei Behandlung der Stimmen auf die Vernehmbarkeit der hl. Worte Rücksicht zu nehmen sei. Es war Palestrina vorbehalten, noch am Abschlusse der Epoche in glänzender und für alle Zeiten mustergiltiger Weise zu zeigen, wie nach dem Vorgange der edelsten Meister die höchste Entfaltung des contrapunctischen Gesanges mit diesen kirchlich liturgischen Forderungen in Einklang gebracht werden könne. — Was nun diese Meister selbst und ihre Werke betrifft, so ist die Zahl derselben, zumal seit der Erfindung des Notendruckes am Ende des 15. Jahrh.[2]), eine so grosse, daß es die Aufgabe unseres Buches mißkennen hieße,

---

1) Was zuerst die sog. „Künsteleien der Niederländer" betrifft, so mag zu ihrer Beurtheilung etwa eine Parallele dienen. Es ist in der gothischen Architektur ein grosser Unterschied, ob der bis in das Kleinste nach einheitlichen Maaßen durchgearbeitete Grundriß eines Baues dem die Disposition dictirenden kirchlichen Bedürfnisse angepaßt, aus diesem hervorgewachsen ist, oder ob er auf den ersten Blick seine Künstlichkeit als Selbstzweck zur Schau trägt; es ist ein Unterschied, ob im Aufrisse Theil für Theil das Grundmaaß künstlich wiederspiegelt, und in ebenso kunstvollen Ornamenten gleichsam auszublühen scheint, oder ob dieser Reichthum der Gliederungen und Ornamente ohne inneren Zusammenhang mit dem Ganzen, als blosser Zierrath erkannt werden muß. Das Erste ist Sache grosser Meister, in deren Händen Alles nur Einem Ziele zustrebt, das Andere ist Ausartung der Kunst. — Was die Häufung der Stimmen in dieser Zeit angeht, so ist sie lange nicht so groß und viel seltener als in der kommenden Epoche. Wenn Josquin den Psalm: „Qui habitat in adjutorio Altissimi" in vier sechsstimmigen Chören, in 24 Stimmen setzt, so ist das, wie ein Blick in die Partitur zeigt, eben nur — eine Studie dieses Meisters, und zwar nur die einzige vorhandene dieser Art. Die weitaus größte Zahl seiner Compositionen und anderer berühmter Meister des ausgebildeten Styles bewegen sich vielmehr am liebsten im vierstimmigen Satze, oder im fünf- und sechsstimmigen. Achtstimmige Werke sind verhältnißmässig schon nicht häufig.

2) Bis da sang man meist aus grossen, oft mit ähnlicher Pracht wie die übrigen liturgischen Bücher ausgestatteten und darum kostbaren Codices, in denen die einzelnen Stimmen auf der rechten und linken Seite einander gegenüber geschrieben waren. Bei der Erfindung der Buchdruckerkunst druckte man für kleinere Gesangpartien nur Linien und Text, und überließ es

wollten wir hiebei in's Einzelne eingehen. Es möge daher Folgendes genügen[1]). Wie schon in der vorausgehenden Periode, so bleibt auch in dieser allenthalben das höchste Ansehen und der fast ausschließliche Einfluß den Meistern der Niederlande und Süddeutschlands. Unter den ersteren ragt besonders hervor Johannes Okeghem, wohl zwischen 1415 und 1420[2]) in Flandern geboren. Er schließt sich enge an die Ueberlieferung und zumal an seinen Lehrer Dufay an. Der Character seiner Werke ist gleich ideal, voll milder Ruhe und fast wehmüthiger Andacht, aber die Form bedeutend fortgebildet; das tiefste Verständniß der Kirchentöne verbindet sich mit einer erstaunlichen Fertigkeit in allen canonischen Satzkünsten, und einer ganz originellen, klangvollen Harmonie. Da Okeghem mehr als 40 Jahre an Einer Kapelle thätig war und im höchsten Ansehen[3]) stand, so war sein Einfluß ein ebenso andauernder als bedeutender. An Ruhm wetteiferte mit ihm sein Zeitgenosse Jakob Obrecht (oder Hobrecht, geb. um 1430, gest. 1507), Kapellmeister in Utrecht und dann in Antwerpen, dessen Werke ein Zug strenger Erhabenheit kennzeichnet[4]). Der genialste Schüler Okeghem's ist Josquin de Près (Jodocus Pratensis), um 1445 im Hennegau geboren, und nacheinander an den Höfen zu Florenz, Rom und Paris als Musiker hochgeehrt; er starb 1521 als Probst des Domkapitels zu Condé in Burgund. Seine Werke, Messen, Motetten, Psalmen, sind sehr zahlreich, immer geistvoll, tief und rein empfunden und all der Bewunderung werth, mit der sich die Mitwelt an ihnen entzückte. Im Ausdruck der kirchlichen Textworte übertrifft er seine Vorgänger, und wird unter seinen Nachfolgern vielleicht nur von Orlando erreicht. Berühmte Zeitgenossen Josquins sind: Pierre de la Rue, ernst und großartig

---

dem Besitzer, die Noten mit der Hand einzutragen; oder man schnitt den ganzen musikalischen Satz in Holztafeln zum Abdrucke. Die Ersten, welche es unternahmen, mit beweglichen Typen Notendruck herzustellen, sind Ottaviano dei Petrucci in Fossombrone (Herzogthum Urbino), und, wie es scheint ganz unabhängig von diesem und fast gleichzeitig, Erhard Oglin in Augsburg. Ihre ersten Drucke treten sogleich in einer Vollkommenheit auf, die späterhin oft nicht mehr erreicht wurde. Näheres hierüber, sowie über die folgenden berühmtesten Notendrucker und ihre Werke siehe bei A. Schmid, „Ottaviano dei Petrucci, der erste Erfinder des Musiknotendrucks", Wien 1845.

1) Für Detailstudien verweisen wir auf Ambros, „Geschichte der Musik", Bd. III. und auf die Einleitung zur „Musica divina" von Dr. Proske, von der Ambros mit Recht bemerkt: „Sie enthält tausendmal Mehr und Besseres, als ein Dutzend von Freunden und Parteigesellen als „trefflich" ausposaunter Musikgeschichten, welche den Büchermarkt zu überschwemmen beginnen."

2) Nach neueren Studien um 1430.

3) Okeghem war der erste der Kapellsänger der französischen Könige zu Paris und zugleich thesaurarius der Kapitelkirche zu Tours, wo er auch 1495 starb.

4) Ambros (Bd. III. S. 180—184) bespricht Obrecht's Messen und Motetten, und nennt unter letzteren allein schon das fünfstimmige Salve Crux, arbor vitae, „einen völlig riesenhaften gothischen Münster aus Tönen". Auch Obrecht hatte ein Kanonikat in Brügge.

in seinen Compositionen und doch voll des mildesten Wohlklangs; Anton Brumel, der sich besonders der Klarheit, Schönheit und Deutlichkeit befleißt[1]), und Loyset Piéton, gestorben 1518 als Kanonikus und Kanzler der Kadedrale von St. Quentin, bei aller Kunst frei von jeder Künstelei, edel, ruhig, und andachtsvoll, ein liebenswürdiger Meister. Unter Josquin's Nachfolgern nennen wir Antonius de Fevin, gestorben um 1514, und zwar erst 24 oder 25 Jahre alt, aber von vollreifer Meisterschaft[2]); dann Eleazar Genét, bekannter unter dem Namen Carpentras, Mitglied der päpstlichen Kapelle und 1518 durch Leo X. Bischof, dessen Messen, Hymnen, Lamentationen durch heiligen Ernst, tiefsinnige Kunst, und Originalität sich auszeichnen; und Johannes Mouton, gest. 1522 als Kanonikus in St. Quentin, seinem Meister Josquin sehr ähnlich, aber selbst noch zurückhaltender in der Anwendung der Kunstmittel als dieser. Aus der nämlichen Schule, und durch überaus fruchtbare Schaffenskraft eine fast unbegreifliche Fertigkeit in allen contrapunctischen Formen, dazu tiefste kirchliche Auffassung die Vorgänger vielfach noch übertreffend, ragen hervor: Nikolaus Gombert aus Brügge, Musicus Kaiser Karl V., Thomas Crequillon, Kapellmeister an der niederländischen Kapelle desselben Kaisers, 1557 gestorben zu Bethune, wo er ein Kanonikat besaß, und besonders Jakob Clemens, mit dem Beinamen non Papa[3]), wohl Priester und an der nämlichen Kapelle wirkend, gestorben jedenfalls vor 1558. Uebertroffen ist dieser nur durch den größten und die Schule der Niederländer am würdigsten abschließenden Meister: Orland de Lassus (Roland de Lattre), geb. 1532 zu Mons im Hennegau, gest. 14. Juni 1594 als Hofkapellmeister zu München[4]).

---

1) Ambros urtheilt sogar (S. 241): „Als beim Tridentiner Concil die Anklage gegen die Figuralmusik erhoben wurde, sie verschlinge und verwirre mit ihren Nachahmungen und Harmoniegeweben den Ritualtext und mache ihn unverständlich, hätte sich Palestrina die Mühe ersparen können, seine drei berühmten Probemessen zu componiren, er hätte nur gebraucht aus dem Kapellarchiv Brumel's Messe De dringhs holen und vor der geistlichen Commission absingen zu lassen. Es liegt in den krystallklaren Harmonieen dieser Messe ein eigener Zauber idealer Schönheit“.

2) Fevin's Hauptwerk neben Messen und Motetten sind seine Lamentationen. Von der Messe Ave Maria sagt Glarean mit Recht: „Kaum kenne ich etwas anmuthiger Klingendes als die Messe Ave Maria.“

3) Zum Unterschiede von dem gleichzeitigen Papste Clemens VII. Ambros (S. 307) sagt von dem sechsstimmigen „Ave martyr gloriosa“ (Barbara) des Clemens, „hier stehe der ganze Palestrina fertig da, und bei der siebenstimmigen Motette „Ego flos campi“ müsse man sich immerfort erst besinnen, daß man hier nicht Palestrina, sondern einen älteren Meister vor sich habe.“ Das Nämliche gilt übrigens von seiner Messe „Misericorde“ und anderen.

4) Orlando kam schon in seinem zwölften oder fünfzehnten Jahre mit dem Vicekönig von Sicilien, Ferdinand de Gonzaga nach Mailand und Sicilien, trat mit 18 Jahren in den Dienst des Marquis della Terza zu Neapel, und wurde, nachdem er noch in Rom und Antwerpen thätig war, 1557 an die berühmte Kapelle Albert V. nach München berufen. Sein

Zahllos sind seine Werke[1]). In allen steht er fest auf dem kirchlich-liturgischen Boden. Wie alle grossen Componisten vor ihm behält auch er am liebsten die Motive des gregorianischen Gesanges bei, besonders in Hymnen und Motetten, dazu höchst gewissenhaft und Note für Note, und bringt die ihn durchführenden Stimmen in beständige, einheitliche Wechselbeziehung, aber in der ungezwungensten und sinnvollsten Weise; er ist grundsätzlich für die Kirche Diatoniker, obwohl er in der Chromatik ebenso vollendete Meisterschaft besitzt[2]); in sorgfältigster Behandlung, in ausdrucksamster Declamation der heiligen Worte ist er Palestrina ebenbürtig, und origineller. — Schon oben wurde auf die hohe Ausbildung hingewiesen, in welcher der polyphone Gesang mit dem Beginne dieser Periode auch in den südlichen deutschen Ländern sich hervorthat. Fast zur nämlichen Zeit mit Okeghem tritt uns hier gleich einer der größten Tonsetzer, die je gelebt, in Heinrich Isaak entgegen. Wahrscheinlich zu Prag etwa 1430 geboren, da er um 1475 am Hofe von Florenz schon ein hochangesehener Mann war, dessen sich Maximilian sogar als k. k. Geschäftsträger bei Lorenzo bedienen konnte, hatte er daselbst zugleich die Kapellmeisterstelle von S. Giovanni inne, und durch seine Schöpfungen bereits grossen Ruhm erlangt, als der jüngere Josquin eben dahin kam. Er starb als „Symphonista“ der Kapelle des Kaisers Maximilian um 1517 oder 1518. In seinen zahlreichen Kirchencompositionen zeigt sich Isaak den niederländischen Meistern durchaus gewachsen in jeglicher contrapunctischen Kunst, ja greift seiner Zeit in Vielem weit voraus, hält sich jedoch an eine klare, verständliche Ausdrucksweise. Den liturgischen Gesang legt er besonders gerne zu Grunde[3]). Ein anderer grosser deutscher Meister ist Heinrich Fink. Er kam frühe nach Polen, wo er seine musikalische Ausbildung erhielt, und war 1492 und die folgenden Jahre im Dienste der polnischen Könige. In seinen Hymnen behandelt er den kirchlichen Gesang mit ebenso viel Ehrfurcht als Kunstfertigkeit und Tiefe des

---

Tod erfolgte vier Monate nach dem Palestrina's. Sein Grabstein befindet sich jetzt im Nationalmuseum zu München.

1) Noch nach seinem Tode sammelten die Söhne Orlando's die auserlesensten der 2 bis 12 stimmigen Motteten ihres Vaters in einem grossen Werke „Opus magnum“ von 516 Nummern. (Dr. Proske hat sie sämmtlich in Partitur gebracht und zu jeder Nummer kurze geistvolle Bemerkungen niedergeschrieben. Hienach wird das Werk nun edirt.)

2) Seine „Prophetiae Sibyllinae quatuor Vocibus chromatico more confectae“, von seinem Sohne Rudolf 1600 veröffentlicht, sind dessen Zeuge.

3) Isaak thut dieß auch in ganzen Messen, wie z. B. in seinen Messen für drei gleiche Stimmen; besonders aber in dem grossen, das Missale des ganzen Kirchenjahres (Introitus, Graduale oder Tractus, Communio) umfassenden Werke „Choralis Constantinus“ für vier Stimmen, darin er beständig, und mit grosser Treue den kirchlichen Gesang im Discant (durch den ganzen dritten wohl von Senfl vollendeten Theil aber im Basse) intonirt und beibehält, während die übrigen Stimmen denselben contrapunctisch in geistvollster Weise commentiren.

Gemüthes [1]). Stephan Mahu, mit den beiden Genannten fast gleichzeitig, ist berühmt durch seine vierstimmigen Lamentationen, voll Würde und kunstreicher Schönheit. Ein sehr fruchtbarer Meister, wenn auch nicht so gehaltvoll, ist Leonhard Pamminger aus Aschach in Oberösterreich, geb. 1495, gest. 1567 zu Passau als Leiter einer Privatschule und Secretär bei St. Nikolaus daselbst [2]). Eine ganze Reihe von Tonsetzern dieser Zeit sind uns durch Namen und einzelne Werke bekannt; wir nennen jedoch nur noch Arnold von Bruck, Kapellmeister in Wien, und 1534 zugleich Dechant des Stiftes in Laybach, dessen religiöse Gesänge durch tüchtige Contrapunctik und milde Schönheit zu den besten aller Zeiten gehören, und den grossen Schweizer Ludwig Senfl, einen Schüler Isaak's, und seit 1526 bis zu seinem 1555 erfolgten Tode Musikus des Herzogs Wilhelm von Bayern. Seine Werke sind sehr viele, und sie stehen würdig neben denen eines Josquin und Isaak [3]). — Auch in England blieb die Entwicklung der polyphonen Musik nicht zurück; nur ist der Character der kirchlichen Tonwerke daselbst nicht so fast tiefanregend und geistvoll, als vielmehr nüchtern-verständig, immer edel. Selbst zur Zeit, als England bereits der Kirche entfremdet worden, bot eben der mehr conservative Sinn des englischen Volkes auch der überlieferten kirchlichen Musik noch lange einen heimischen und fruchtbaren Boden. Von englischen Tonsetzern dieser Periode nennen wir: John Digon, Prior von St. Augustin in Canterbury (gest. 1509), streng und mehr in der Form gebunden; Chrystopher Tye aus Westminster, 1545 Doctor der Musik zu Cambridge, Organist der kgl. Kapelle, dessen Compositionen von Messen und Motetten sehr würdig gehalten sind. Die größten Meister Englands aber sind: Thomas Tallis, bis 1585 Organist der kgl. Kapelle, in seinen Motetten oft ebenso kunstvoll als innig, und dessen Schüler William Bird (1538—1623), durch Reinheit der Harmonie und Klarheit des Styles in seinen drei- bis fünfstimmigen Messen, Psalmen und Motetten ausgezeichnet. Obwohl von nun an die englischen Componisten sich mit besonderem Glücke mehr der weltlichen Musik, zumal dem Madrigale zuwenden, so hat doch England noch bis in's vorige Jahrhundert auch für die kirchliche Musik vielfach die

---

1) Oefters wird bemerkt, daß von H. Fink keine Meßcomposition bekannt sei; die Proske'sche Bibliothek besitzt von ihm eine dreistimmige „De Beata" (nunmehr mitgetheilt im Supplementbande des Werkes von Ambros, S. 247 ff.).

2) Auch Pamminger, obgleich der neuen Lehre zugethan, hat fast das ganze Kirchenjahr behandelt in seinem Werke: Ecclesiasticae Cantiones 4—6 Voc. tom. I—IV.

3) Merkwürdig ist, daß Bruck, weniger Senfl, ihre Kunst im besten Glauben auch der beginnenden Reformation dienstbar machten. Luther selbst wendet sich in einem Briefe am 4. Oct. 1530 von Koburg aus an Senfl in München um eine mehrstimmige Bearbeitung der ihm von Kindheit auf so lieben Antiphon: „In pace in idipsum", hofft jedoch, „fore, ut nihil periculi sint tibi allaturae litterae meae", und lobt Bayerns Fürsten ob ihrer Pflege der Musik. (Die Proske'sche Bibliothek besitzt eine gleichzeitige Abschrift dieses Briefes.)

edlere Tradition bewahrt. — In Frankreich machte sich der Einfluß der niederländischen Schule in dieser Periode vor allen geltend. Mehrere der besseren Meister, wie Certon, Maillard u. A., waren vielleicht selbst Schüler Josquin's, wieder Andere, wie Pierre Colin (um 1532) und Dominicus Phinot (um 1548) folgten mit Ernst und Glück ihm nach. Besonders waren es zwei grosse und fruchtbare Meister, welche Frankreich hervorgebracht, und die in Rom selbst als solche höchstes Ansehen genossen: Jakob Arcadelt, um 1540 in die päpstliche Kapelle aufgenommen und ein Compositeur voll ernsten Sinnes und von tiefer Empfindung; und Claude Goudimel, wohl schon um 1505 zu Vaison im Avignonischen geboren, und während seines Aufenthaltes in Rom der berühmte Lehrer noch berühmterer Schüler, vor Allen Palestrina's. Goudimel's Werke, besonders seine Messen und Motetten, haben etwas eigenthümlich Anmuthiges und Zartes bei geistvoller, ungekünstelter Durchführung[1]). Aber der weitaus größte Theil der übrigen französischen Meister verräth eine oft sonderbare Mischung von Geist und Aeußerlichkeit, von Gediegenheit und oberflächlichem Wesen. Und von der Zeit an, da diese Schule den niederländischen Einfluß abwarf, verflachte und entartete sie sehr bald ganz. — Für eine genaue Würdigung der musikalischen Schöpfungen Spaniens sind die Archive dieses Landes noch viel zu wenig durchforscht. Der Einfluß des germanischen Elementes aber ist hier auch in diesem Zweige der Kunst unverkennbar, wie denn gerade niederländische Meister an den Kathedralen dieses Landes sehr gesucht waren. Von den einheimischen Musikern ragt besonders hervor Christofano Morales, unter Papst Paul III. (1534—1549) Mitglied der römischen Kapelle. Hoher Ernst, innige Andacht zeichnet die Messen und Motetten, besonders aber seine in kunstvollster Weise über die acht Kirchentöne gearbeiteten Magnificat aus. Ganz Spanier, tritt in seinen edel, und tief empfundenen und ebenso harmonisch reich und voll durchgeführten Werken der Schüler des Morales: Franz Guerrero auf, geb. 1528, und Kapellmeister zu Sevilla. Didaco Ortiz von Toledo, Kapellmeister zu Neapel, ist bekannt durch seine Hymnen und Magnificat von hoher Schönheit. Alle aber überragt, was vollendete Reinheit des kirchlichen Styles und geistvolle Conception betrifft, der Priester Ludovico da Vittoria, der schon frühe nach Rom gekommen und 1575 an der Kirche St. Apollinare Kapellmeister war[2]). —

1) Ueber Goudimel, sein Verhältniß zum Protestantismus in Frankreich, und seinen Tod zu Lyon in der Bartholomäusnacht 1572, siehe Baini a. a. O., Bd. I. S. 21—25 und Ambros, Bd. III. S. 579. Andere wollen als Palestrina's Lehrer nicht Goudimel gelten lassen, sondern einen Niederländer, Namens Gaudio Mell.

2) Auch tüchtige Theoretiker besitzt in dieser Zeit Spanien; so Franz Salinas, geb. 1512 zu Burgos, Abt von St. Pancratius de Rocca Scalegna, gest. 1590 zu Salamanca, blind aber hoch gebildet und eine Autorität ersten Ranges. Sein Hauptwerk ist: „De musica libri septem, in quibus ejus doctrinae veritas, tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhythmum pertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur et demonstratur". Salamant. 1577. —

In Italien war schon in der vorausgehenden Periode das Bestreben hervorgetreten, auf Kosten des dem freien, individuellen Sangestriebe weniger zusagenden liturgischen Gesanges, das melodisch angenehmere und einfachere Lied zu pflegen. Im 15. Jahrh. spricht sich, ähnlich wie in den übrigen Künsten, der Gegensatz dieser mehr naturalistischen Richtung gegen die traditionelle immer bestimmter aus. Aber auch die letztere strebte die Fortbildung des polyphonen Gesanges an, und zwar mit Benützung der Vorzüge der nationalen Sangesweise, soweit dieselben überhaupt mit dem Wesen des liturgischen Gesanges nicht in zerstörenden Gegensatz traten. Daher kam es, daß, während die eine Richtung die specifisch italienische, zunächst die verschiedenen Gattungen des weltlichen Gesanges, und mit Erfolg weiterbildete, auf den kirchlichen Gesang aber vorerst nur in der bezeichneten Weise Einfluß nahm, die andere, traditionelle Richtung eine eigenthümliche Mischung des strengeren, vor Allen von den Deutschen cultivirten Styles, mit dem weicheren italienischen zuließ, ohne jedoch die Principien des liturgischen Gesanges aufgeben zu wollen. Es möchte nicht leicht eine zutreffendere Analogie geben, als wenn wir diese Richtung mit jener der umbrischen Malerschule vergleichen. Auch die Leistungen der italienischen Componisten haben ihre Stellung ganz auf dem kirchlichen traditionellen Boden: sie holen die Themate ausschließlich aus dem gregorianischen Gesange, sie halten fest an den Tonarten desselben, sie führen die Einzelstimmen nach den Regeln und dem Muster desselben; aber sie suchen mit besonderer Sorgfalt das leicht Sangbare, das weich Ansprechende, eine klare rhythmische Theilung, und volle, angenehme Harmonieen [1]). Den glänzendsten Schluß dieser Richtung bilden die größten Meister des kirchlichen Gesanges überhaupt, Palestrina in ihrer Mitte. Wir nennen voraus Costanzo Festa, schon 1517 als Mitglied der päpstlichen Kapelle berühmt, und fast Josquin gleichgestellt. Sein Tonsatz verräth den tüchtigen Meister in der contrapunctischen Behandlung, aber die fast überzarte und weiche Haltung, die freiere und fließendere Harmonie charakterisirt ihn als der bezeichneten Richtung gehörig. Er starb 1545. Der hervorragendste Vorgänger Palestrina's ist der Florentiner Giovanni Animuccia, Kapellmeister bei St. Peter im Vatican, und Freund des hl. Philippus Neri.

Sowohl für die Gesang- als Instrumentalmusik, besonders durch die zahlreichen Beispiele, viel bedeutsamer ist das freilich sehr selten gewordene Werk des Fr. Thomas de St. Maria: „Libro llamado arte de tanner fantasia, assi para tecla como para Vihuela, y todo istrumento.“ Valladolid. 1565. Das überaus reichhaltige Werk „El Melopeo y Maestro“ in 22 Büchern möge wohl auch hier genannt werden, weil der Verfasser, Priester Petrus Cerone aus Bergamo, die größte Zeit in Spanien für die kirchliche Musik theoretisch und praktisch thätig war; er starb aber als Kapellmeister in Neapel, wo auch sein Werk 1613 gedruckt wurde.

1) Wir sind auch bei den grossen Meistern anderer Länder diesem Bestreben begegnet, und fast durchweg bei jenen, welche selbst längere oder kürzere Zeit in Italien zugebracht hatten.

Seine 1567 gedruckten Messen tragen den Forderungen der obengenannten kirchlichen Commission vollkommen Rechnung. Er bemüht sich, die Worte des liturgischen Textes im Gesange verständlich zu geben, doch, wie er selbst es ausspricht, so, „daß dieser einerseits nicht ganz kunstlos auftrete, anderseits auch ein wenig angenehm in's Gehör falle". Es zeichnet die Werke dieses Meisters durchaus richtige Declamation, kunstvolle und doch einfache Stimmenführung, und die edelste Harmonie aus. Auch sein Bruder, Paul Animuccia, 1550—1552 Kapellmeister bei St. Johannes im Lateran, ist als ein Meister von Werken hoher Schönheit bekannt. Als der Rafael in der Kunst der Töne wird mit Recht Palestrina bezeichnet. Er ist im Jahre 1526 im Städtchen Palestrina (dem alten Präneste) geboren, woher er auch seinen Namen: Giovanni Perluigi da Palestrina, oder Il Pränestino, führt [1]). Mit ungleich grösserem Rechte aber als Rafael, der mit dem Namen „Fürst der Maler" geehrt wird, kömmt Palestrina der Name „Fürst der Musik" zu, und zwar darum, weil er viel ungetheilter und reiner und beständiger der höchsten Kunst, der Kunst der Kirche diente. Seine kirchlichen Werke, Messen, Motetten, Hymnen, Magnificat, Litaneien, Lamentationen, sind außerordentlich zahlreich, und viele jetzt erst durch den Druck bekannt geworden [2]). Die von der päpstlichen Commission [3]) ihm zugetheilte Aufgabe, drei Messen vorzulegen, welche den von ihr gestellten Forderungen entsprächen, löste er zur höchsten Zufriedenheit derselben und des Papstes. Eine dieser Messen ist die so oft genannte „Papst Marcellusmesse" [4]). Wie in dieser, so bietet Palestrina auch in seinen anderen Tonschöpfungen durchaus nicht etwa eine von der bisherigen abweichende, neue Musik, sondern die ganz von den alten Meistern überkommene, aber in ihrer edelsten Form. Er bestätiget durch dieselben für alle Zeit, daß es nicht nöthig sei, mit der Tradition zu brechen und Neues zu suchen, um den Forderungen der Kirche zu genügen, noch etwa gar über eine fünfzehnhundertjährige Entwicklung der christlichen Musik hinweg zur klassischen der Griechen zurückzukehren, um auch dem Feinstgebildeten zu gefallen. Und dieses Resultat ist wirklich die Rettung des kirchlich polyphonen Gesanges durch Palestrina [5]). Der Meister beschloß, nachdem er

---

1) Sein Familienname ist, wie Haberl im „Cäcilienkalender" 1879. S. 9 ff. endgiltig nachgewiesen, Pierluigi (Petraloisio, Petrus Loysius); sein Vorname ist Johannes, der Vorname seines Vaters war Sante.

2) Durch die Gesammtedition von Fr. X. Haberl, Leipzig, Breitkopf und Härtel, die nunmehr vollendet ist.

3) Siehe oben S. 456.

4) So genannt zum Andenken an Palestrina's sel. Gönner, Papst Marcellus II. Es ist jedoch diese Messe nicht erst bei diesem Anlasse, sondern schon früher von Palestrina componirt, auch der Titel ihr erst später beigelegt worden.

5) „Es findet sich (sagt Proske, Musica divina, Einleit. S. 4) im Laufe des 16. Jahrh. unter den größten Erscheinungen Italiens und des übrigen Europas keine, deren Genius so in

so vom Jahre 1540 an in Rom, von 1544 an als Organist seiner Vaterstadt, und von 1551 an als Kapellmeister an mehreren Hauptkirchen Roms, zuletzt bei St. Peter im Vatican und als Tonsetzer der päpstlichen Kapelle, bis zum Jahre 1594 gewirkt hatte, am 2. Februar in den Armen des hl. Philippus Neri sein langes und frommes Leben. Einer der vertrautesten jüngeren Freunde und wohl Schüler Palestrina's war Giovanni Maria Nanino, geb. um 1545 zu Tivoli, Kapellmeister bei St. Maria Maggiore und zuletzt Mitglied des päpstlichen Sängercollegiums. Er war ein tüchtiger und edler Meister und einer der größten Musikgelehrten Roms. Durch ihn gewann die römische Schule als solche ihren eigentlichen Einfluß [1]). Er starb 1607. Auch dessen Neffe Bernardino hinterließ Werke von vollendeter Schönheit. Zu den größten Tonsetzern dieser Schule muß Giovanelli gezählt werden; er war Palestrina's Nachfolger zu St. Peter im Vatican, und päpstlicher Sänger; seine Werke zeichnen sich durch Anmuth, Reinheit des Styles und harmonischen Wohlklang im hohen Grade aus. Neben ihm steht würdig Pietro Paolo Paciotti, Kapellmeister am Seminarium Romanum. Nennen wir noch vier der Schüler Nanino's, nämlich Felice Anerio, nach Palestrina Tonsetzer der päpstlichen Kapelle, berühmt durch ebenso zahlreiche als geistvolle Tonschöpfungen [2]), und seinen jüngeren priesterlichen Bruder, Franc. Anerico, bis 1603 Kapellmeister bei St. Johann im Lateran; dann Paolo Agostini, geb. 1593, im Jahre 1626 Kapellmeister im Vatican, gest. 1629, der besonders den mehrchörigen Satz pflegte; und endlich den grossen Gregorio Allegri, von seinen Kunstgenossen mit Ehrfurcht gepriesen als Meister ersten Ranges, der mit aller Freiheit doch treues Festhalten an der Schule zu verbinden weiß, und in jedem Werke seine echt priesterliche Frömmigkeit ausspricht. Allegri war seit 1629 Sänger der päpstlichen Kapelle und starb 1652.

---

alle Tiefen der Kunst und der Mysterien der Kirche eingeweiht gewesen wäre, um der Erhabenheit unseres Meisters völlig ebenbürtig zur Seite zu stehen .... Man hat Palestrina einen Reformator genannt. Er war es, jedoch im conservativen, ächt katholischen Sinne, d. h. ein Reformator nach innen brach er nirgends mit dem Organismus seiner Kunst, drang in dessen Tiefe, wie keiner seiner Zeitgenossen, veredelte und verklärte ihn. Neue Bahnen nach Außen eröffnete er nicht, wohl aber neue ungeahnte Zugänge in's innere unermeßliche Labyrinth der Harmonie." Ueber den innigen Zusammenhang der Compositionsweise Palestrina's mit jener der älteren Meister, z. B. Josquin's, siehe Ambros, Gesch. der Musik, Bd. IV. S. 23 ff., 38 ff.

1) Wie entschieden übrigens auch G. M. Nanino an die strengere alte Schule sich anschließen zu sollen glaubte, dafür zeugen am besten seine in der Proske'schen Bibliothek abschriftlich vorhandenen Motetti, eigentlich Studien, darin er sorgfältig die Canons näher bezeichnet, oder das Nämliche in anderer Form nochmals gibt, mit dem Beisatze: „vel sic".

2) Die größte Zahl der Werke Fel. Anerio's bewahrt die Proske'sche Bibliothek, meist inedita.

§ 91.

Fortsetzung.

1. Die Renaissance der Musik, welche die dritte Epoche einleitet, besteht ihrem Wesen nach in der Abkehr von der kirchlich gegebenen Grundlage, nämlich vom gregorianischen Gesange, seinem Melodieenbaue und seiner Tonalität, und in der grundsätzlichen Aufnahme der individuellen, freien, vermeintlich klassischen Gesangsweise.

2. Diese Umwandlung der specifisch christlichen und kirchlichen Musik in die moderne, weltliche Musik, die Renaissance, begann so frühe wie in den übrigen Künsten, und mit gleicher Lebhaftigkeit; aber sie vollzog sich, wenigstens innerhalb der Kirche, nicht so gegensätzlich, rasch und allgemein, so daß ihre Herrschaft im eigentlichen Sinne erst mit dem Schlusse des 16. Jahrhunderts anhebt. Der Grund dessen liegt einzig darin, daß die Musik mit der Liturgie enger zusammenhängt, als jede andere Kunst, und daß eben darum die Kirche genöthigt war, über ihre Entwicklung in besonderer Weise zu wachen, und sie immer wieder auf ihre wahre Grundlage, den liturgischen Gesang, zurückzuweisen. Daher auch die Erscheinung, daß die Zeit des Ueberganges und die Frühzeit dieser Epoche noch Meister und Werke aufzuzeigen hat, die entweder von der neuen Richtung sich ferner halten, oder trotz derselben das Prädicat der Kirchlichkeit in ungleich höherem Grade verdienen, als die Bauten und Baumeister, und die Werke der Plastik und Malerei in der Zeit der Renaissance.

3. Auf einem zweifachen Wege ging die Renaissance der Musik vor sich. Der erste war der praktische, der zweite der theoretisch-ästhetische; der erste war eingeschlagen durch die Musiker von Fach, der zweite durch die Humanisten; der erste hatte sein Centrum in Venedig, der zweite in Florenz. Beide Wege aber trafen in ihrem Ende zusammen; und Italien, das die glänzendste Entfaltung der kirchlichen Musik gesehen, mußte für sie auch die Wiege ihrer Verweltlichung werden.

4. Wie in der Architektur hatte Venedig, diese Weltstadt voll Pracht und Herrlichkeit, auch in der Musik dem Einflusse vom Norden her sich nicht verschlossen. Grosse Meister, wie ein Dufay, Johannes de Ciconia von Lüttich, Johannes de Lymburgia und Andere verherrlichten mit Festcantaten die Dogenstadt, und der Dom des hl. Marcus, der einen ausgezeichneten Sängerchor besaß, war durch einheimische und durch fremde Tonkünstler nicht minder mit kirchlichen Gesängen bedacht. Doch ist von den älteren kirchlichen Werken des 15. Jahrh. wenig bekannt. Jene Neigung Italiens zum freien, liedmässigen Gesange scheint damals in den Kirchen Venedigs keinen günstigen Boden gefunden zu haben, um so fruchtbareren aber im 16. Jahrh. Der Gründer einer eigentlichen venetianischen Schule ist Adrian Willaert, um 1490

in Brügge geboren, und 1527 zum Kapellmeister bei S. Marco vom Dogen selbst erwählt. Obwohl aus Josquins Schule hervorgegangen, und gleich diesem in allen contrapunctischen Künsten wohlerfahren, legte er doch ein Hauptgewicht darauf, möglichst klar und einfach zu schreiben. Die weltliche Liedcomposition, besonders das Madrigal, wobei der freien Erfindung kein Cantus firmus Zwang anthat, und nur der geistvolle, subjective Ausdruck des metrischen Textes, angenehme Harmonie und faßlichste Contrapunctik maßgebend war, hatte er zur höchsten Blüthe gebracht. Es konnte nicht fehlen, daß er die überraschenden Wirkungen einer solchen Sangesweise auch von einer ähnlichen Behandlung der kirchlichen Musik sich versprach. Der hl. Text, mit Innigkeit meditirt, und ebenso innig im kunstvollen, freien Gesange wiedergegeben, sollte um so tiefer zum Gemüthe sprechen. So accommodirte Willaert der im italienischen Volke ohnehin tief wurzelnden, und, wie wir oben gesehen, schon viel früher hervortretenden Neigung zum freien, individuellen Gesange, den kirchlichen Typus in einem Grade, wie bisher Keiner, wenn auch sein Genius hiefür noch die edelste und unbedenklichste Form zu finden wußte. Dazu gesellte sich eine neue und folgenreiche Erfindung Willaert's. Links und rechts vom Hauptaltare in S. Marco befanden sich zwei Musikchöre, jeder mit seiner Orgel. Der Meister kam auf den Gedanken, die Sänger auf dieselben zu vertheilen, und zweichörige contrapunctische Werke zu schreiben, in denen bald der eine Chor dem anderen gleichsam correspondirend gegenüberstand, bald zum kräftigen Ausdrucke bedeutsamer Worte mit dem anderen zu vollen Accorden sich einigte. Die Wirkung war eine außerordentliche, das Entzücken der Zuhörer allgemein. Rasch verbreitete sich diese sogen. venetianische Musik überall hin. Damit aber war zugleich eine Bahn eröffnet, auf welcher die Harmonie zum Siege über die eigentliche Melodie gelangen mußte. Es hatte dieses für die kirchliche Musik dieselbe Folge, wie das überwiegende Cultiviren der Farbe für die Malerei, nämlich: Verflüchtigung des inneren Gehaltes, Geringschätzung des Ueberlieferten, Betonung des Effectes. Willaert selbst verstand es, mit seinem Schatze noch Maaß zu halten; seine Werke sind fern von blossem Haschen nach Effect, und wenn auch der Zusammenhang mit der Tradition in ihnen bereits gelockert erscheint, so sind sie doch alle überaus edel, großartig, und voll kirchlichen Geistes. Willaert, einer der größten und einflußreichsten Meister jener Zeit, starb im Jahre 1562. Sein Schüler und Nachfolger, Ciprian de Rore aus Mecheln war nur etwas über ein Jahr in S. Marco, und starb 49 Jahre alt als Kapellmeister in Parma 1565. Die kirchlichen Compositionen dieses Meisters zeigen ganz den venetianischen Harmonieenreichthum, sorgfältige Declamation, gefällige Anordnung [1]). Ein anderer Schüler Willaert's ist Joseph Zarlino aus Chioggia,

---

1) Merkwürdig ist es, daß Ciprian de Rore sich von dem Geiste der Zeit bereits gedrängt sah, fünf Bücher chromatischer Madrigale zu componiren.

Priester, von 1565 bis zu seinem Tode (1590) Kapellmeister bei S. Marco, und einer der tüchtigsten Schriftsteller über Musik. Die größten Meister der venetianischen Schule aber sind die beiden Gabrieli, Andrea und Johannes aus Venedig, Organisten zu S. Marco. Ersterer, Schüler Willaert's, besaß noch mehr als sein Lehrer die Kunst, in herrlichen Tonmassen zu bilden, wußte vielstimmige, mannigfach gegliederte Chöre miteinander zu verbinden, durch sie immer neue, höhere Effecte auszuprägen, die zugleich den Ernst religiöser Würde und Begeisterung keineswegs ausschließen. Er starb 1586. Die im höchsten Grade brillanten Werke seines Neffen Johannes aber (1557—1612) erreichen bereits die Grenze, auf welcher für minder grosse Meister als Gabrieli kein Halt mehr ist. Der vierstimmige Satz wird bei ihm zur Seltenheit, dagegen der mehrchörige, selbst schon hie und da mit Instrumenten verstärkte Satz Regel. Die frühere Bedeutung der Einzelstimme Eines Chores ist Nebensache, ihre harmonische Wirkung die Hauptsache; in diesem vorzugsweise gleichzeitigen, oder homophonen Satze führt die einzelne Stimme keine selbstständige, melodische Sprache mehr. Es ist der harmonische Effect, auf den Alles abzielt. Daher Accordenfolgen, Modulationen, die dem diatonischen Gesange fremd sind, und in engster Consequenz: die Anwendung eines neuen, des harmonischen Principes im Melodieenbaue und zwar auch in der Hauptstimme. Hiefür aber taugt auch nicht mehr der liturgische Gesang; Gabrieli erfindet sich darum fast immer den Ausdruck des heiligen Textes selbst, allzeit geistvoll und anregend, jedoch eben rein subjectiv und individuell. Ja selbst der arienmässige Sologesang tritt, wenn auch schüchtern, manchmal schon stellenweise zum Vorschein. Die Renaissance der Musik ist da [1]). Mehr auf dem Standpuncte des Andrea Gabrieli steht Giovanni Croce, Priester, und seit 1603 Kapellmeister bei St. Markus, einer der edelsten Meister der Schule. — Der Einfluß der venetianischen Sangesweise drang in alle Städte Italiens, auch Rom nicht ausgenommen, obwohl daselbst die Musiker mit Treue an der kirchlichen Basis länger festhielten. In Padua, Ravenna und Loretto wirkte ein Schüler Willaert's, der Minorite Fra Constanzo Porta (gest. 1601), dessen Werke in ganz Italien, und besonders in Rom berühmt waren. Obwohl in manchen seiner Compositionen sich schon der unruhig gewordene Uebergangsstyl nach Palestrina zeigt, so sind sie doch Kunstwerke vorzüglicher Art, und ruhen noch auf traditionellem Boden; ja in seinen

---

1) Bei aller Anerkennung der Großartigkeit und Wirksamkeit und Kirchlichkeit der Compositionen J. Gabrieli's im Allgemeinen stimmen wir daher ganz dem Urtheile von W. Ambros Bd. III. S. 531 (wenn auch im entgegengesetzten, d. h. nicht billigenden Sinne) zu: „Er, Gabrieli, betet, und wir alle beten mit ihm. Und halte man denselben Text von Palestrina, nicht minder herrlich, nicht minder seelenerhebend componirt, daneben — man wird den immensen Unterschied empfinden; denn Palestrina ist der letzte, reinste Klang jener anderen älteren Richtung. So kündiget sich in Gabrieli wunderbar genug die kommende musikalische Emancipation des Individuellen an."

fünfstimmigen Meß-Introiten des Kirchenjahres behält er den liturgischen Gesang im Tenor wie ein Exeget genau bei. In Verona schuf der Priester Giov. Matteo Asola (gest. um 1596) Werke voll Einfachheit und kirchlichen Sinnes, und wurde daher neben den berühmtesten Meistern seiner Zeit genannt. In Vicenza zeichnete sich Leone Leoni durch seine mehrchörigen, überaus tief empfundenen und glänzenden Compositionen aus. Oratio Vecchi (1551—1604), Kanonikus von Coreggio und Kapellmeister in Modena, bezeichnet trotz aller Tüchtigkeit in der Behandlung der musikalischen Form doch schon die Wendung zum eigentlichen Verfalle der venetianischen Schule. — Auch nach Deutschland drang diese Richtung. Aber wie hier in der Malerei bei wahrhaft grossen Meistern der Einfluß nie so übermächtig wurde, daß er deutsches Wesen ernstlich zu verdrängen im Stande gewesen, ebenso, ja noch weniger vermochte er dieses in der kirchlichen Musik. Es mögen hier nur drei Tonsetzer hervorgehoben werden, die da würdig sind, unter den Ersten ihrer Zeit genannt zu sein: Hans Leo Hasler, geb. in Nürnberg 1564, bei Andreas Gabrieli zugleich mit dessen Neffen Johannes in der Musik unterwiesen, lebte 1585—1601 in Diensten der berühmten Fugger'schen Kapelle zu Augsburg, von da in Nürnberg, und starb am 8. Juni 1612 zu Frankfurt a. M. Er zeigt in seinen Werken bei aller Milde und Anmuth der Harmonie doch sorgfältige contrapunctische Führung der einzelnen Stimmen, bei aller Pracht seiner Doppelchöre eine echt deutsche Schlichtheit und Klarheit. Der Zweite ist Jacob Handl (Gallus), gest. 1591 zu Prag, der in seinen Compositionen zwar ebenfalls die venetianische Weise, und besonders den mehr homophonen Satz mit Vorliebe pflegt, aber im Allgemeinen jeder Ueberschwenglichkeit und Effecthascherei ferne bleibt. Sein grosses „Opus musicum" für das ganze Kirchenjahr zeugt von staunenswerthem Fleiße, und von tiefem Verständnisse des kirchlichen Textes. Vielleicht höher als beide, was kunstvolle Durchführung und fromme Sinnigkeit betrifft, steht in seinen zahlreichen Werken der Regensburger Priester Gregor Aichinger (1565—1628). Er bezeichnet sich selbst als warmen Anhänger Giov. Gabrieli's, aber in der Hauptsache folgt er weit mehr der römischen Schule, zumal dann, wenn er den Cantus Gregorianus zur Grundlage nimmt. Er war Organist an der Fugger'schen Kapelle zu Augsburg und starb als Chorvicar des Domes daselbst[1]). In den Werken dieser und gleichgesinnter Meister hat die neue Richtung immerhin sich mehr oder minder geltend gemacht, doch nur selten auf Kosten der überlieferten Musik. Dieses pietätvolle Festhalten aber an der kirchlichen Basis einerseits und dieses arglose Sichhingeben an eine Alles bezaubernde Macht der Harmonie anderseits ist es gerade, was den Schöpfungen derselben oft einen so wundersamen Reiz verleiht.

---

1) Auch Ambros, Bd. III. S. 561 sagt von Aichinger: „Man besinnt sich endlich, ob man diesem einfachen, bescheidenen und geistig so reichen, tiefen Regensburger Priester unter den deutschen Meistern jener Zeit nicht etwa kurz und gut die Palme reichen soll."

5. Der zweite Weg, der zur Renaissance der Musik führte, war der humanistische. Als im 15. Jahrh. die Geister allenthalben dem Studium der klassischen Literatur gleich als dem einzig menschenwürdigen sich zuwendeten, da mußte auch die Musik es sich gefallen lassen, daß der ästhetische Maaßstab der griechischen und römischen Schriftsteller an ihre bisherigen Leistungen gelegt wurde. Man las die Schilderungen über die fast wunderbaren Wirkungen der antiken Musik, und verlangte die nämlichen von der neuen. Zwar glaubten die Einen, daß diese Vorzüge in den Werken der grossen contrapunctischen Meister wirklich sich fänden, und achteten sie nur um so höher; Andere aber versprachen sich ungleich grössere Wirkung von einer Regeneration auch der Musik, und sannen auf die Mittel, die verloren geglaubte der Alten wieder aus den Ruinen hervorzusuchen. Die größte Aneiferung fanden die beiden Anschauungen in den vornehmen, kunstliebenden Kreisen zu Florenz. Griechen lehrten dort und philosophirten über Musik, und producirten als mustergiltige, klassische Musik ihre einstimmigen Gesänge[1]). Anderseits waren die Meister vom Norden her noch lange hochwillkommen, wie denn z. B. Isaak selbst für die Prinzen des florentinischen Hofes zum Lehrer der Musik bestellt war. Die Humanisten Deutschlands machten sich bald an die nämliche gelehrte Arbeit, und die Versuche, die contrapunctische Polyphonie auf die metrische Homophonie hinzuführen, treten hier selbst noch häufiger und entschiedener auf als in Italien. Horazische und Virgilische Gedichte, die Hymnen des Prudentius und Sedulius, wie eigene Poesieen der Celtes'schen Sodalität setzte man metrisch und für Eine Stimme in Musik, wobei die übrigen Stimmen nur harmonisch beigeordnet wurden[2]). Selbst bedeutende Meister, z. B. einen Senfl, wußten die Humanisten für solche, wie sie meinten, antike Musik zu gewinnen. Zum Glück fühlten Jene bald, welche Schätze musikalischer Erfahrung und höherer Kunst hiemit an Arbeiten darangegeben werden sollten, die ihnen eben doch nur als dürftige und trockene Versuche erscheinen mußten. Allein diese Versuche in Deutschland und Italien waren gleichwohl die Vorbereitung auf die völlige Umgestaltung, wie sie endlich wenige Jahrzehnten später in Florenz mit erneuertem Eifer angestrebt und vollzogen wurde. Gegen Ende des 16. Jahrh. nämlich fingen die Gelehrten daselbst bereits an, alle bisherige Musik geradezu als ungenügend, ja als barbarisch zu bezeichnen. Besonders waren es die im Palaste des Grafen Bardi und später in dem des Jakob Corsi sich versammelnden Alterthums-

1) „Ex Graecis, qui saec. XV. Latium doctrina imbuerunt, unus Joannes Argyrophilus sub Cosmo M. etiam Musica inclaruit teste Volateriano lib. XXI. Commentar. cujus monodia seu liber cantionum unisonarum cum ceteris ejus scriptis servatur in bibl. regia Parisiensi." Gerbert, de Cantu et Mus. sacra, tom II. pag. 320.

2) In diese Klasse gehören die „Melopoiae" des Tritonius, Augsburg, durch Oglin 1507, und die „Melodiae Prudentianae et in Virgilium" von Luc. Horbisch und Seb. Forster, Leipzig 1533; dann die „Harmoniae poëticae" Paul Hofheimer's, Nürnberg 1539 u. A.

freunde, welche mit Ernst in der klassischen Musik das Bessere zu finden hofften[1]). Das griechische Drama bot ihnen das Ideal hiefür. Sie glaubten etwas Neues zu sagen, wenn sie als obersten Satz aufstellten: In der Musik müsse die Rede das Erste sein, dann komme der Rhythmus, zuletzt erst der Ton. Als ob diese Forderung nicht eben in der christlichen Musik vom Anfange an und fast bis in die Zeit dieser Neuerer selbst, im gregorianischen wie im contrapunctischen Gesange, und besser, als sie es ahnten, festgehalten worden wäre. Allein für ihre Zwecke genügte das nicht mehr. Die Musik müsse im Stande sein, alle Gefühle und „Leidenschaften“ einer handelnden Person fühlbar auszudrücken. Dieß fordere wesentlich den freiesten, declamatorischen Gesang, und zwar ohne Einschränkung auf eine bestimmte Tonalität, und fordere den Einzelgesang, begleitet von Instrumenten, und wo auch die Polyphonie zur Anwendung komme, da dürfe sie nur Unterstützung einer Hauptstimme, also gleichzeitig, nicht contrapunctisch sein. Der Contrapunct zerfleische alle Poesie. Die Humanisten fanden an Männern, wie Vicenzo Galilei, dem Vater des berühmten Naturforschers, an Caccini, dem römischen Sänger, und besonders an Jacob Peri, und Emilio del Cavalieri, Hofkapellmeister zu Florenz, die Musiker, welche jene Grundsätze allsogleich praktisch in weltlichen und geistlichen Dramen verwertheten[2]). Noch hing diese Musik an Einem Faden mit der Tradition zusammen, nämlich in dem declamatorischen Bau der Melodie. Diesen letzten Faden zerschnitt der für die neue Richtung begeisterte und geistvolle Claudio Monteverdi, schon seit 1582 als Componist vielgepriesen, und bis zu seinem Tode im Jahre 1649 Kapellmeister zu S. Marco in Venedig. Er wandelte den declamatorischen Gesang in den liedmässigen, den ariosen um. Damit war aber auch die vermeintliche antike Musik gerade wesentlich fallen gelassen, und das im weltlichen Volksliede längst vorhandene, doch von den Gelehrten vornehm übersehene Princip schließlich siegreich. Die Renaissance der Musik auch auf diesem anfänglich rein theoretischen Wege war fertig, und zugleich viel weiter über sich hinausgeführt als auf dem ersteren. Der Franziskanerpater Ludovico Grossi da Viadana, Spanier von Geburt und eine Zeit lang Kapellmeister von Mantua († 1627), trug dieselbe, freilich in der besten Meinung und durchaus noch nicht in unwürdiger Form, in seinen 1602 veröffentlichten ein- und zweistimmigen

---

1) Den Verlauf dieser Bestrebungen erzählt am besten G. B. Doni, selbst ein geschätzter Schriftsteller über griechische Musik, in seinem reichhaltigen Werke: „Lyra Barberina“. Opp. ed. Florent. 1763. t. II. Trattato della Musica scenica. cap. IX. pag. 22 sq. et Append. pag. 12 sq. (Vergl. auch die Einleitung zu den „Publikationen älterer Musikwerke“ von Eitner, Jahrg. 1880.)

2) Es beginnt hier die Ausbildung unserer Oper und des Oratoriums. Cavalieri's moralisch-allegorisches Drama: „La rappresentazione di anima e di corpo“ wurde im Oratorium zu Vallicella in Rom 1600 zuerst aufgeführt, und ist von den früheren religiösen Dramen oder Mysterien selbst des 14. und 15. Jahrh., sowohl in der Dichtung als in der Musik, sehr abweichend.

„Kirchenconcerten“ mit obligater Orgel in die Kirche über. Aber eine Reihe Anderer folgten ihm mit monodischen kirchlichen Gesängen, ganz im Character Caccini's und Monteverdi's, unter ihnen besonders Ottavio Durante, Marinoni, Simonetto und Bonini.

6. Nachdem so das Princip der modernen Musik auf zweifachem Wege zum Ausdrucke und zur Herrschaft gelangt war, konnte auch innerhalb der Kirche die weitere Entwicklung desselben nicht mehr aufgehalten werden. An die Stelle der kirchlich überlieferten Melodie und ihrer Art trat die profane metrisch gebaute „Weise“ (Arie); an die Stelle der reichen kirchlichen Tonarten ein Paar derselben, das bisher ob seiner natürlichen Einfachheit zunächst mehr von der Volksmusik gepflegt worden, die jonische und äolische Tonart (Dur und Moll); an Stelle des ausschließlich diatonischen Characters des Gesanges die neue chromatische Tonalität; an Stelle des kunstvollen Contrapunctes die vorzugsweise Anwendung des gleichzeitigen oder leicht fugirten Satzes; an Stelle der wesentlich verschiedenen alten Harmonie, als des Resultates singender Stimmen, eine selbstständige Harmonie, welche die Stimmen nur für sich in Anspruch nimmt. Als zudem das tiefere Verständniß der kirchlichen Liturgie immer mehr zu schwinden anfing, und selbst bei den Besseren nur einer ganz subjectiven Auffassung und Gefühlsandacht Platz machte, da war es nicht anders möglich, als daß die grosse Menge der Compositeure für die Kirche den Unterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Musik auch nur mehr in einem gewissen andächtigen oder ernsteren Ausdrucke fanden, im Uebrigen aber, und zwar gerade im Wesentlichen, sich von dem Dienste der Liturgie ebensoweit entfernten, als das örtlich mit Musikchor und Altar der Fall war. Gleichwohl gab es vom Beginne des 17. Jahrh. an und im achtzehnten noch immer Meister, die wenigstens in manchen Dingen, wie besonders in der Behandlung der kirchlichen Tonarten und in der vorzugsweisen Anwendung des contrapunctischen Satzes lieber die älteren, besonders die Tonsetzer der römischen Schule, sich zum Muster nahmen; wieder andere, welche zwar einer freieren Richtung folgten, sobald sie für die Bühne schrieben, aber in ihren Compositionen für die Kirche um so strenger und mit Weglassung der Instrumente an einer gewissen kirchlichen Form festhielten (Styl à capella sc. papale oder pontificia). Wir führen noch Einige solcher Meister auf, die mehr oder minder hierin sich auszeichneten. Vor Allen Ludovico Viadana selbst, den wir eben genannt, und der in gar vielen seiner mehrstimmigen Compositionen, wie Messen, Motetten und Psalmen im Falsobordone, auch noch der früheren Weise sich anschließt; Agazzari Agost. (1578—1640), Schüler Viadana's, Kapellmeister des deutschen Collegiums zu Rom, der neuen Richtung zwar nicht abhold, aber noch immer ein ganz tüchtiger Meister; dann Benevoli Orazio, gest. 1672 als Kapellmeister bei St. Peter zu Rom, einer der gewandtesten Contrapunctisten und gerne durch vielchörige Compositionen glänzend, und sein Schüler und Nachfolger im Amte Jos. Bernabei, der als Hofkapellmeister in München 1690 starb;

Carissimi Jac. (1604—1675), Kapellmeister zu St. Apollinaris in Rom, in dessen sorgfältig durchgearbeiteten Werken, wie z. B. in seinen 5—9 stimmigen Messen, die Freiheit des neuen Styles vereiniget mit hoher Würde auftritt; Bai Tomaso (1650 bis 1714), Kapellmeister zu St. Peter, allbekannt durch seine Composition des Psalmes Miserere; besonders groß steht Jos. Ottav. Pitoni (1657—1743) unter den Meistern der römischen Schule da, und seine durchaus edlen, zahlreichen Werke werden noch jetzt in Rom gesungen; auch Piseri Pasquale, gest. 1778 als päpstlicher Sänger, mag noch genannt werden, den man wegen seines engen Anschlusses an die ältere Schule sogar den Palestrina des 18. Jahrh. heißen wollte. Hochgerühmt sind die Häupter der neapolitanischen Schule: Alessandro Scarlatti (gest. 1725), Schüler Carissimi's, und ebenso fruchtbar als edel in seinen Werken für die Kirche [1]); dann Leo Leonardo (geb. 1694), Durante Francesco (1684—1755), beide unter Pitoni gebildet, letzterer noch insbesondere unter Scarlatti, aber schon nicht mehr so treu in dessen Nachfolge. Unter den Venetianern dieser Zeit ragt hervor: Antonio Lotti (1665—1740), Kapellmeister bei S. Marco, dessen Compositionen einen Vergleich mit den besseren ihrer und selbst der früheren Epoche nicht zu scheuen haben, und Benedetto Marcello (gest. 1739), dessen 50 Psalmen Davids in italienischem Texte componirt, stets hohen, wenn auch nicht kirchlich praktischen, Werth beanspruchen. Den größten Einfluß auf die besseren Elemente Deutschlands übte in seiner und der darauffolgenden Zeit Joseph Fux, geb. 1660 in Obersteiermark, und 40 Jahre lang Oberkapellmeister in Wien, berühmt durch seine Compositionslehre, den Gradus ad Parnassum [2]), und in seinen Tonschöpfungen ebenso ausgezeichnet durch Originalität, wie durch characteristische Verbindung deutscher Gediegenheit mit dem reineren Typus der italienischen Schule. Wir übergehen nun die weitere Entwicklung der kirchlichen Musik, da überhaupt von einer solchen in unserem Sinne nicht mehr die Rede sein kann. Die meisten, im Uebrigen selbst ganz vorzüglich contrapunctisch gearbeiteten Werke, sind auf instrumentaler Grundlage aufgebaut.

7. Erst in neuester Zeit, mit der Wiedererweckung einer entschieden katholischen Gesinnung und bei geistvollerer Erfassung kirchlicher Liturgie, fühlte man

---

1) Scarlatti hat über 100 Opern, 200 Messen, ebenso viele Motetten mehrere Oratorien, 400 Cantaten geschrieben. Er erhielt zu Rom von Carissimi die höhere Ausbildung in der Musik. Dr. Proske a. a. O. S. L. schreibt von ihm: „Scarlatti war im Opern- und Instrumentalsatze dem Neuen zugewandt, und selbst Reformator. Im Kirchlichen bekannte er sich unerschütterlich zum Alten und wirkte nächst den römischen Zeitgenossen mit Lotti in Venedig und Fux in Wien am kräftigsten dahin, gegen die schon weit gediehene Verweltlichung und frivole Neuerungssucht des verflossenen Jahrhunderts die ächte Kirchenmusik in Ansehen und Praxis zu erhalten."

2) Mit Recht hat diesen H. Bellermann für sein Werk: „Der Contrapunct", Berlin 1862, zu Grund gelegt. Auch M. Haller, „Compositionslehre", Regensburg 1891.

es wieder, daß auch in der Musik zu den Vorbildern einer besseren Epoche eingelenkt werden müsse, ähnlich wie in den übrigen kirchlichen Künsten; daß erst der wahre kirchliche Werth der älteren polyphonen Musik durch Wiederaufsuchung und Wiederaufführung erkannt und zur Anerkennung gebracht werden müsse, ehe man es versuchen könne, selbstschaffend aufzutreten; und endlich daß die Repristinirung und Fortbildung des polyphonen Gesanges ganz Hand in Hand gehen müsse mit der sorgsamsten Pflege des gregorianischen, des liturgischen. Rom allein hatte bis auf uns in der Sixtina am polyphonen älteren Gesange unbeirrt festgehalten, und zwar unter der Bewunderung der ganzen Welt, die sonst ringsum in anderen Kirchen jene Musik nicht mehr zu ertragen vermochte. Es ist Deutschland die Aufgabe geworden, Verständniß, Liebe, Pflege des gregorianischen wie des polyphonen Gesanges aus jenem engeren Kreise wieder in die katholische Welt überzuführen. Seit dem Anfange dieses Jahrhunderts waren es vor Allem Deutsche, die solcher Aufgabe ihre Kräfte weihten, und was seit Jahrzehnten hierin geleistet worden, durch Veröffentlichungen, durch Wiederaufführungen, durch Versuche, im gleichen Geiste für die Kirche zu schaffen, mag durch die Namen eines Königs Ludwig I., eines Ett und Aiblinger, Schmid und Hauber, Proske und Lück, der Mettenleiter, Schrems, Witt, Haller, Haberl u. A. in die Erinnerung gerufen werden.

§ 92.

Die Instrumentalmusik.

1. Die weichliche und lascive Musik des ausgearteten heidnischen Theaters und Göttercultus mußte den ersten Christen einen tiefen Abscheu gegen den Gebrauch der meisten Instrumente einflößen. Darum finden sich auch in den ersten drei Jahrhunderten fast keine Andeutungen irgend eines Gebrauches von solchen unter den Christen. Nach Clemens von Alexandrien[1]) und Eusebius ist es zwar nicht unwahrscheinlich, daß auch bei öffentlichen Versammlungen einige Instrumente, wie z. B. die Lyra angewendet wurden; allein es geschah dieß nicht bei dem Gottesdienste, sondern nur bei den christlichen Privatversammlungen, und auch da mußte nach der Beschaffenheit des Gesanges jener Zeit unter den Christen ihr Gebrauch ein sehr bescheidener und wohl nur seltener sein. Clemens von Alexandrien (geb. um 150) sieht den Gebrauch musikalischer Instrumente im alten Bunde theils im

---

1) „Haec est gratiosa nostra et jucunda commessatio. Et si ad lyram vel citharam canere et psallere noveris, nulla in te cadet reprehensio.“ (*κἂν πρὸς κιθάραν ἐθηλήσῃς ἢ λύραν ᾄδειν τε καὶ ψάλλειν, μῶμος οὐκ ἔστιν.*) Paedag. lib. II. cap. 4. Lips. 1831. t. I. pag. 215.

Charakter, theils in den äußeren Verhältnissen der jüdischen Nation begründet oder vielmehr entschuldbar, im neuen Bunde aber „gebrauchen wir nur ein Instrument: das friedsame Wort, mit dem wir Gott ehren, nicht mehr das alte Psalterium und Pauken und Trompeten und Flöten u. s. f." [1]). Auch der hl. Chrysostomus erkläret von dem Gebrauche der Instrumente bei den Juden: „Jene Instrumente aber waren ihnen damals gestattet, sowohl wegen ihrer Schwäche, als auch weil sie durch selbe zur Liebe und Eintracht gestimmt werden sollten u. s. f." [2]); und wiederum: „Es sang einst David in Psalmen, und wir singen noch heute mit David; jener gebrauchte die Cither mit leblosen Saiten, die Kirche aber eine Cither mit lebendigen Saiten bespannt. Unsere Zungen sind die Saiten der Cither, die zwar verschiedene Töne, aber nur einträchtige Liebe hervorbringen u. s. f." [3]). Auch in den späteren Jahrhunderten sprechen die Lehrer der Kirche sich in gleicher Weise gegen den Gebrauch der Instrumente bei dem Gottesdienste aus, obgleich diese bei außergewöhnlichen kirchlichen Feierlichkeiten schon hie und da in Anwendung kamen, besonders in den Klöstern sehr beliebt waren, und die Kunstfertigkeit in Behandlung und Bau verschiedener Instrumente frühe eine hohe Stufe erreicht hatte [4]). Der heilige Thomas von Aquin erkläret: die Kirche bediene sich darum keiner Instrumente, weil sie nicht zu judaisiren (judaizare) scheinen wolle [5]); und ebendaselbst weiter: „Dergleichen musikalische Instrumente erregen mehr das Gemüth zur Ergötzlichkeit, als daß durch sie eine innere gute Disposition hervorgebracht werden könnte. Im alten Testamente aber bediente man sich solcher Instrumente, einerseits weil das Volk noch härter und fleischlicher war und daher durch die Instrumente mehr aufgeregt und geneigter gemacht werden mußte, anderseits weil diese materiellen Instrumente etwas Höheres vorbildeten" [6]).

1) Ibid. l. c. pag. 214. — In den Synagogen hatten die Juden nie Instrumente.

2) In ps. 150. ed. Mign. t. V. pag. 497.

3) In ps. 145. l. c. pag. 521.

4) Vergl. oben S. 434. Anmerk. 2. So war auch berühmt in jeglichem Spiel der Musik Tutilo von St. Gallen († 910), und nicht minder geschickt waren seine Gefährten. „Tutilo musicus, sicut et socii ejus, in omnium genere fidium et fistularum prae omnibus (nam et filios nobilium in loco ab abbate destinato fidibus edocuit) nuncius procul et prope solers." Ekkehardus. in libr. de casib. monast. S. Galli c. 2. Ebenso wird Hermanus Contractus um ein Jahrhundert später von seinen Zeitgenossen als ausgezeichneter Verfertiger von Instrumenten genannt.

5) Summ. II. 2. qu. 91. art. 2. in obj. 4.

6) Ibid. ad quart. obj. — Die von Einigen angezogene Stelle des Pontificale im Ritus der Glockenweihe „deferentes in sono praeconium tubae etc." schildert gleichfalls nur die Stimmung, mit welcher die Gläubigen zur Kirche kommen, um Gott ein neues Lied zu singen („canticum novum"), voll Preis, Lebendigkeit, Süssigkeit, Jubel und innerer Freude („praeconium tubae, modulationem psalterii, suavitatem organi, exultationem tympani, jucunditatem cymbali").

2. Um den Gesang einzuleiten und durch Mitspielen die Sänger zu unterstützen, wurde zuerst unter allen Instrumenten die Orgel in die Kirche eingeführt, aber wie bemerkt, mehr um zu dienen, als selbstständig zu begleiten. Früh hatte man es im Spiele zu grosser Geläufigkeit gebracht [1]). In der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., da Orgel und Orgelspieler bereits sehr vervollkommnet waren, ist das Begleiten der Singstimmen überall bekannt, und zwar sowohl als harmonisches Mitspielen in Weise des Organums als auch in der Weise des Discantes, also mit selbstständigem Satze. Auch verstand man es, polyphone Gesangsätze nur auf der Orgel vorzutragen, oder für sie in ähnlicher Weise zu componiren. Das Erstere war für die Ausbildung des edlen, kirchlichen Spieles von höchster Bedeutung; die Organisten nahmen gerne die Gesangwerke grosser Meister, um sie auf ihrem Instrumente wiederzugeben, und bedienten sich hiebei, auf daß die verschiedenen Stimmen übersichtlicher würden, einer eigenen Partitur uud Notenschrift, der Orgeltabulatur [2]). Die Compositionen für die Orgel selbst trugen durchaus das Gepräge des contrapunctischen Gesangsatzes, waren aber schon von Anfang freier discantirend und ornamentirt. Beide Arten des Orgelspieles, sowohl die Reproduction fremder Schöpfungen, als auch das freie Spiel, dienten für die Liturgie zunächst zur entsprechenden Einleitung des Gesanges (Vorspiel), zur Fortleitung und Befestigung der im Gesange ausgesprochenen Empfindungen und Hauptthemate (Nachspiel), und zur einheitlichen Ausfüllung der im Gottesdienste eintretenden Pausen (Zwischenspiel).

---

1) Vergl. das von P. Schubiger in den „Spicilegien" S. 90 ff. veröffentlichte, einem Codex des 12. Jahrh. im Kloster Engelberg entnommene Lobgedicht auf das Orgelspiel. Daß bei einem solchen Spiele, wie es hier beschrieben wird, nicht an ein Schlagen der Orgel gedacht werden könne, ist gewiß. Ueberhaupt unterstützte diese Vorstellung von der Unbeholfenheit des Spiels der Ausdruck „Orgelschlagen" gar sehr. Und doch wird ja auch die Cither „geschlagen". Man denke an das lateinische pulsare und seine eigentliche Bedeutung (pulsare chordas, pulsare organa).

2) Partituren jetziger Form gab es vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. nicht. Die Stimmen waren getrennt, sowie tüchtige Compositeure es auch verstanden, sogar für vielstimmige Gesänge eine Stimme nach der andern niederzuschreiben. Doch wendete man schon seit der frühesten Zeit gerne eine Art Partitur an, indem man beim Arbeiten selbst die Stimmen in ein zehnzeiliges System mit Noten, oft von verschiedenen Farben (z. B. Schwarz, Roth, Grün) schrieb. In der Orgeltabulatur aber gebrauchte man keine Noten, sondern deutsche Buchstaben, wodurch die Linien entbehrlich waren, und setzte nun Stimme unter Stimme bloß mit dem Zeichen des Notenwerthes über den Buchstaben, und mit den Pausen, oft auch schon mit Tactstrichen. Viele der herrlichsten Werke contrapunctischer Meister sind durch solche Tabulaturen oder Partituren uns erhalten worden. Man bediente sich dieser Schreibweise noch bis in's 18. Jahrhundert wegen ihrer Zuverlässigkeit, Gedrängtheit und Uebersichtlichkeit. Die Proske'sche Bibliothek besitzt außer gedruckten Orgeltabulaturen ein Manuscript von über 200 Nummern 4—8 stimmiger Compositionen der vorzüglichsten älteren Meister. Näheres auch bei Bellermann, „Contrapunct", S. 22 ff.

Wie im Orgelbaue [1]), so waren auch im Orgelspiele die Deutschen Allen voraus. Als die ältesten Compositionen sind bis jetzt bekannt die im Buxtheimer Orgelbuch enthaltenen meist dreistimmigen Tonsätze aus dem Ende des 14. Jahrh. [2]), ferner jene des blinden aber hochgerühmten Organisten Conrad Paumann aus Nürnberg von 1452, zwei- und mehrstimmig, und immerhin merkwürdige Zeugnisse einer ungeahnten Entwicklung instrumentaler Kunst in damaliger Zeit [3]). Andere gepriesene Orgelspieler sind die beiden Arnolt Schlick, Vater und Sohn, Organisten am pfalzgräflichen Hofe zu Heidelberg [4]), und Paul Hofheimer (1459—1537), Maximilians I. Hofmusikus; in England die beiden Organisten der Königin Elisabeth, Thomas Tallis und William Bird [5]); in Italien ragen hervor Jacob Buus, Organist in Venedig (1541—1551), und ebenfalls in Venedig: Claudio Merulo (geb. 1533, gestorben 1604), und die beiden Gabrieli. Mit dem 17. Jahrh. erhält die Orgel durch den auftretenden monodischen Gesang eine eigenthümliche Bestimmung, nämlich diesen als obligate Stimme, als Fundament und als nothwendige harmonische Ergänzung, zu begleiten. Seit Viadana's „Geistlichen Concerten" wurde diese Art allgemein beliebt. Auch für volle Chorcompositionen gab man die Orgel als Basis oder Basso continuo bei. Das Orgelspiel erfreute sich seiner reichsten Ausgestaltung in Italien durch Frescobaldi (geb. 1583, gest. 1644), als Organist zu St. Peter fast weltberühmt, in Deutschland durch seinen Schüler Froberger, um 1655 Hoforganist in Wien, und besonders durch Sebastian Bach (1685—1750). Ein so würdiges und erhabenes Instrument die Orgel an und für sich ist, so gab es doch schon im 16. Jahrh. mancherlei Mißbräuche derselben, wie die auf den Concilien

---

1) Siehe oben S. 274. Auch der Gebrauch des Pedals war durch einen Deutschen, Bernhard, um 1470 in Venedig eingeführt; in Deutschland selbst aber urkundlich schon 1418 bekannt.

2) Es stammt dieses Orgelbuch aus dem Karthäuserkloster in Buxtheim und befindet sich jetzt in der Staatsbibliothek zu München. Es enthält jedoch weltliche Lieder.

3) Paumann ist geboren 1410 und starb 1473 zu München, wohin er vom Herzog Albrecht III. berufen wurde. Er ist in der Liebfrauenkirche begraben. Die oben genannten Compositionen sind enthalten im Werke: „Fundamentum organizandi Magistri Conradi Paumann Ceci de Nurenberga anno 1452", beigebunden dem Lochamer Liederbuch, veröffentlicht zugleich mit diesem (siehe oben S. 455. Anmerk. 1).

4) Im 5. und 6. Monatheft für Musikgeschichte, 1. Jahrg., Berlin 1869, ist des älteren Schlick „Spiegel der Orgelmacher und Organisten", Mainz 1511, und im 7. und 8. Heft abgedruckt des jüngeren Schlick „Tabulaturen etlicher lobgesang und liblein uff die orgeln und lauten", Mainz 1512. Letzteres Werk enthält wohl durchaus Compositionen des älteren Schlick und von hohem Werthe. Herrliche Muster freien Orgelsatzes (nicht Gesangsatz!), wie kein zweites in dieser Zeit, sind das Salve Regina (bes. Abtheil. O dulcis Maria) und das Benedictus.

5) Siehe oben S. 460.

erlassenen Bestimmungen hinlänglich beweisen. Die päpstliche Kapelle ließ übrigens auch die Orgel nie zu, und Baini führt hiefür lobend eine Menge Zeugnisse und Gründe an [1]).

3. Die Lyra oder Laute galt nie als kirchliches Instrument gleich der Orgel; doch wurde sie in manchen Kirchen zur Begleitung des Gesanges vielleicht schon im 10. Jahrh. angewendet. Als die Orgel so ausgebildet und ihr Gebrauch allgemein geworden, ward die Laute nur mehr für weltliche Feste benützt, und nun auch sehr vervollkommnet, so daß ihre Saiten von fünf auf acht, elf und vierzehn, ja bis zu zwanzig und darüber vermehrt wurden. Sie war bis in's 17. Jahrh. das Instrument der gebildeten Welt aller Länder, der Musiker und Concertanten; und da sie sogar wie die Orgel ihre eigene von Conrad Paumann ausgebildete Tabulaturschrift hatte [2]), und Alles und Jedes für die Laute arrangirt zu werden pflegte, ähnlich wie späterhin für das Pianoforte, so war sie selbstverständlich für die Entwicklung der Musik von hoher Bedeutung. Auch die berühmtesten Meister des Lautenspieles waren, wie Tinctoris ausdrücklich bemerkt [3]), die Deutschen. Als der älteste derselben gilt Heintz Helt, um 1413 in Nürnberg.

4. Was den Gebrauch der übrigen Instrumente betrifft, so blieben sie trotz des Eifers, mit der schon im 9. Jahrh. ihre Erlernung fast allgemein, und zumeist in den Klosterschulen betrieben wurde, doch im Princip allzeit von der Kirche

---

1) L. c. cap. IX. pag. 274 und die Note; daselbst schließt er mit einem Ausspruche Uberti's: „E per dirti un' altra ragione. La su nella chiesa trionfante, dove li beati godono la visione di Dio, se vi è il canto de' Serafini, e se vi sarà il canto vocale de' beati, non vi è però, e non vi sarà istromento alcuno, nè cosa materiale; mentre dunque in quella sacra cappella, simbolo del celeste regno, ogn' uno sta rivolto alla faccia del Pontifice, capo della chiesa militante, non è miraviglia, se lungi il suono degli stromenti vi si ode la sola musica delle voci."

2) Man unterscheidet eine deutsche und italienische Lautentabulatur. Was jedoch beide wesentlich von der Orgeltabulatur unterscheidet, ist dieses, daß in der Lautentabulatur nicht die Töne, sondern die Griffe durch Buchstaben dargestellt, und die leeren Saiten mit Ziffern bezeichnet sind.

3) „In lyra (sive leuto) plurimi praecipue Germani eximie sunt eruditi. Siquidem nonnulli associati supremam partem cujusvis compositi cantus cum admirandis modulorum superinventionibus adeo eleganter ea personant, ut perfecto nihil praestantius. Inter quos Petrus bonus, Herculis Ferrariae ducis inclyti lyricen (mea quidem sententia) ceteris est praeferendus. Alii (quod multo difficilius est) soli cantus non modo duarum partium, verum etiam trium et quatuor artificiosissime promunt, ut Orbus ille Germanus, ac Henricus Carolo Burgundiorum duci fortissimo nuper serviens, quem etiam Germanum haec sonandi peritia celebrem prae omnibus effecit." Tinctoris, De invent. et usu musicae, lib. IV. cap. 5. Ueber dieses in der Literatur bis jetzt unbekannte Werk des Tinctoris siehe oben S. 437. Anmerk. 4. Jetzt des Näheren besprochen von Fr. X. Haberl im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" 1899. S. 69–80.

ausgeschlossen [1]). Indessen weisen sowohl die Nachrichten älterer Schriftsteller [2]), als auch die Denkmale der Kunst, besonders der Malerei [3]), darauf hin, daß im 15. Jahrh. hie und da auch in den Kirchen Instrumentalmusik dem Gesange beigesellt wurde. Im 16. Jahrh., zumal gegen das Ende, war dieß bei grösseren Kapellen, wie in München, Wien, Venedig, öfter der Fall [4]). Allein diese Instrumente wurden von den Compositeuren in ihren Tonschöpfungen für die Kirche durchaus nicht als eigene Stimmen berücksichtiget, nicht einmal genannt. Die Ausdrücke in Titeln der älteren Werke solcher Art: „Zum Singen und zum Blasen", „Für menschliche Stimmen, wie zum Vortrage durch Instrumente jeglicher Gattung geeignet", u. dergl. bezeugen, daß die verschiedenen Instrumente eben ganz nach Gutdünken der Ausführenden beigegeben wurden, also z. B. den Discantstimmen Saiten- oder Blasinstrumente für höhere Tonlagen; dem Alt, Tenor und Baß aber Alt-, Tenor- und Baßinstrumente. Die Anwendung der Instrumente geschah so auf dreifache Weise. Sie spielten entweder vereint mit allen Stimmen und zwar das Nämliche wie diese, oder sie ergänzten nur fehlende Gesangstimmen, oder sie spielten durchaus statt der Gesangstimmen. Letzteres fand in der Kirche nicht Platz. Von einer Selbstständigkeit der Instrumente war also bei solcher Anwendung noch nicht die Rede. Johannes Gabrieli fügte zwar in manchem seiner Werke zwischen die Vocalsätze schon einzelne Instrumentalsätze ein, doch trugen diese immer noch den Character der Gesangsmusik; er begann auch die einzelnen Instrumente zur Begleitung der Singstimmen zu bezeichnen und ihnen ihre eigene Sparte anzuweisen. Monteverdi läßt schon einzelne Instrumente, wie Geigen und Zinken, in reich bewegten Passagen mitspielen [5]).

---

1) Siehe oben S. 434. Anmerk. 2. und S. 474.

2) Gerson redet schon davon, daß im Münster zu Paris neben der Orgel bei einigen Gesängen, jedoch sehr selten, „tubae, rarissime vero bombardae seu thalemiae seu cornemusae grandae aut parvae, vel alia si qua sunt" angewendet wurden. Auch einige Compositionen von Dufay zeigen, daß er tubae hie und da dem Gesange zugesellte. Vergl. Fr. X. Haberl „Bausteine ꝛc." a. a. O. S. 93.

3) Auf Bildern der niederländischen Maler finden sich manchmal Sängerchöre mit Instrumentisten zusammengestellt, z. B. auf dem Altare in Gent, wobei offenbar die Wirklichkeit genau berücksichtiget erscheint. (Vergl. hierüber Ambros Bd. III. S. 35.)

4) Im Jahre 1577 hatte Orlando Lasso in München elf Trompeter und Pauker, sieben Violinisten, sieben Bassisten, sieben Tenoristen, und drei Altisten, dazu selbstverständlich die Kapellknaben. Ein anderes Mal werden sechzig Sänger und dreißig Instrumentisten erwähnt.

5) Monteverdi veröffentlichte 1603: „Selve morale e spirituale, nella quale si trova Misse, Salmi, Motetti a 1—8 Voci con Violini." Im Jahre 1613 hatte sein Orchester 32 Instrumente, nämlich: 2 Gravicembali, 10 Viole de brazzo (braccio), 2 Contrabassi da viola, 2 Violini piccioli alla francese, 1 Arpia doppia, 2 Chitarroni, 2 Organo di lengo, 3 Bassi da gamba. 4 Tromboni, 1 Begal, 2 Cornetti, 1 Flautino alla vigesima secunda (Flageolet).

Kirchliche Gesänge, mit einigen wenigen Instrumenten begleitet, wurden von nun an in grosser Zahl, wie in Italien, so in Deutschland[1]) verbreitet. Ungleich selbstständiger trat die Instrumentalmusik mit Scarlatti in Italien und Seb. Bach in Deutschland auf, bei Ersterem jedoch nur auf dem Gebiete der weltlichen Composition. Die höchste Ausbildung, besonders durch die Berücksichtigung des jedem Instrumente eigenthümlichen Characters, erhielt sie, und gerade auch für ihre Anwendung in den Kirchen, in Deutschland durch die drei grossen Meister Haydn, Mozart und Beethoven. Man hat in neuerer Zeit wiederholt sich bemüht, ihren Kirchencompositionen bald auf Grund des persönlichen frommen Sinnes der Meister, bald auf Grund einer durch diese Werke geweckten religiösen Empfindung, bald auf Grund der rein ästhetischen Beurtheilung, den Character von Kirchlichkeit, und die Berechtigung bei dem Gottesdienste selbst, in mehr oder minder unklarer, oft überschwenglicher Weise zu vindiciren. Wir machen den Character der Kirchlichkeit von ganz anderen Grundlagen abhängig, wie das in der ganzen bisherigen Uebersicht über die geschichtliche Entwicklung der kirchlichen Musik deutlich erklärt vorliegt. Bei aller Werthschätzung solcher immerhin edleren Leistungen sprechen wir daher ihnen gegenüber, und um so mehr gegenüber den zahllosen Schöpfungen einer völlig verweltlichten Tonkunst, zusammenfassend unser Urtheil mit den Worten des sel. Bischofes Valentin aus: „Der gregorianische Gesang muß für alle Zeiten Quelle und Grundlage der kirchlichen Musik bleiben, und gibt demnach auch allein den Maaßstab für die richtige Beurtheilung derselben. Eine Musik ist um so weniger geeignet zum kirchlichen Gebrauche, je mehr sie sich von seinem Inhalte und Character entfernt, und jener Weise sich nähert, die auch bei den Festlichkeiten und Vergnügungen der Welt im Gebrauche ist“[2]).

Es wäre hier der Ort, Einiges über die Geschichte der kirchlichen Poesie und Musik in Regensburg und Diöcese anzuführen. Galt ja Regensburg im 11. Jahrh. und weiterhin als das „Athen der Wissenschaft und Kunst“, das zu allen Zeiten auch in

---

1 Clarino mit drei Trombe sordine. Ein Beispiel, wie sehr das Gefühl für das eigentlich Kirchliche in jener Zeit schon zu verkommen anfängt, ist der Versuch Monteverdi's, seinen hochgepriesenen Klagegesang der von Theseus verlassenen Ariadne unverändert und nur mit Unterlegung des lateinischen Textes in seinem Selve morale e spirituale als Klagegesang der Mutter des Herrn unter dem Kreuze wiederzugeben!

1) Ein sehr frühes und bedeutsames Werk ist: „Nova et diversimoda sacrarum Cantionum Compositio, seu Motettae 5—10 tam vocib. quam instrum. etc. auth. Christoph. Strauss. Viennae 1613.“ Die benützten Instrumente sind Violine, Trombonen, Hörner, Fagotte.

2) Oberhirtl. Erlaß für die Diöcese Regensburg vom 24. April 1857.

Poesie und Musik Grosses hervorgebracht. Hier dichteten ein Othlo und Arnold von St. Emmeram im 11. Jahrh. ihre lateinischen Gesänge, Bruder Lamprecht im 13. seine „Tochter Sion" und „St. Francisci Leben", hier hatte der Meistergesang im 15. und 16. Jahrh. eine besondere Blüthe erreicht. Auch die Geschichte der Musik hat hier und in der Diöcese Männer zu verzeichnen, die allenthalben hochangesehen sind: einen Wilhelm den Seligen, bis 1071 Prior von St. Emmeram, den Mönch Otker (11. Jahrh.), einen Virdung von Amberg (15. Jahrh.), einen Aventin, Keppler und Riepel unter den Theoretikern, unter den Tonmeistern aber: einen Kaspar Othmayr (1519) von Amberg, einen Georg Forster und Raselius daselbst (16. Jahrh.), einen Johannes Stomius (Hans Müling), Kanonikus der alten Kapelle und zu Orlando's Zeit ein tüchtiger und geistvoller Contrapunctist, wie seine noch vorhandenen Arbeiten bezeugen, einen Gregor Aichinger, den wir oben unter den besten deutschen Meistern genannt haben, einen Joh. Feldmayr von Geisenfeld, Organisten am herzoglichen Collegium zu Berchtesgaden, dessen „Scintillae animae amantis Deum", 4 Voc. Dillingen 1611. wirklich als Ergüsse einer gottliebenden Seele in schöner Form erscheinen, den Compositeur der „Modi Lesbii" (Cantiones sacr. 1—4 Voc. Salisb. 1624), Joh. Kyrzinger, ebenfalls von Geisenfeld und Organist im Kloster St. Nikola bei Passau u. A. Nur noch Eines mag als Zeugniß für die hohe Pflege der Musik in Regensburg auch im 16. Jahrh. angeführt werden, nämlich daß der berühmte Crequillon im Jahre 1546 drei in der Dr. Proske'schen Bibliothek als Autographen noch vorhandene Messen 6 Voc. dem kunstsinnigen Baron Villinger von Schönenberg[1]) in Regensburg zu Ehren dahier componirte („inscribebat faciebatque"), und daß Orlando wiederholt dem Bischofe und dem Domkapitel Werke dedicirte und überschickte, wie denn z. B. seine bekannten Bußpsalmen dem Bischofe und Cardinal Philipp („singulari studio in Musicam propenso") gewidmet sind. Es genüge dieses Wenige, da Regensburg und die Diöcese bereits eine eigene Musikgeschichte besitzt, wie bisher noch keine andere Stadt, nämlich: „Musikgeschichte der Stadt Regensburg", von Dr. Dom. Mettenleiter, Regensburg 1866; und: „Musikgeschichte der Oberpfalz". von demselben, Amberg 1867. — Was übrigens die musikalischen Kunstschätze selbst betrifft, die in der Stadt am reichhaltigsten sich finden, so besitzt der bischöfliche Stuhl hievon eine Sammlung, einzig in ihrer Art: die vereinigte Dr. Proske'sche und Dr. Mettenleiter'sche Musikbibliothek. Sie enthält Theoretika von mehr als 1200 Werken der ältesten wie neueren Zeit, dabei sehr seltene. Die Praktika umfassen sechs Abtheilungen von Compositionen der ältesten wie der neuesten Zeit; und um von ihrer Reichhaltigkeit eine Vorstellung zu gewinnen, erwähnen wir, daß eine einzige Abtheilung (A. M. R.) an Originaldrucken und alten Manuscripten mehr als 1000 in sich schließt, sämmtlich aus dem Zeitraum von 1537 bis 1613, und von durchschnittlich 40 Nummern, also zusammen mehr als 40,000 Nummern, schon für sich allein ein unerschöpflicher Schatz kirchlicher Musik.

---

1) Seiner Frau prächtiges Renaissance-Grabdenkmal befindet sich im Dome.

3. Abschnitt.

Praktische Bemerkungen.

§ 93.

Kirchliche Poesie und Kunstvereine.

1. Man hat hie und da die Meinung ausgesprochen, daß die kirchlichen Kunstvereine sich zunächst nur mit den sogenannten bildenden Künsten beschäftigen sollten; es hängt aber diese Meinung zusammen mit jener mangelhaften Auffassung von Kunst, und kirchlicher Kunst insbesondere, wonach man eben nur das Aeußere, nicht aber das Innere und dessen Einfluß auf Jenes im Auge hat. Mit Recht sind darum die Ausschüsse der meisten Kunstvereine so geordnet, daß auch für Poesie ein eigener festgestellt wird. Kunstvereine sind es auch jetzt noch, die, wenn irgend Jemand in unserer Zeit, für die Kenntniß und Werthschätzung kirchlicher Poesie zu wirken im Stande sind. Und zwar verstehen wir hier nicht bloß die liturgische, sondern auch die christliche Poesie, soweit diese von dem Geiste jener getragen ist.

2. Es ist Sache Aller, die um Pflege kirchlicher Kunst sich interessiren, die Liturgie überhaupt verstehen zu lernen und ihr Verständniß zu fördern. Wie wäre es möglich, ohne dieses Verständniß die Gesetze des christlichen Kirchenbaues, und seine geschichtliche Entwicklung richtig zu erfassen, wie die Bedeutung, Form und Geschichte des Altares und seines Schmuckes, sowie der kirchlichen Geräthschaften, der Paramente u. s. w. zu verstehen und zu beurtheilen? Es ist jedem Zweige der Kunst gerade dieses Verständniß als eigentlich positive Grundlage nothwendig. Im Besonderen ist es die kirchliche Hymnologie, welche die Aufmerksamkeit der Freunde kirchlicher Kunst verdient. Für die Kenntniß des reichen Schatzes, den hierin die Kirche aus allen Zeiten besitzet, ist zwar durch die Arbeiten eines Rambach, Bonsi, Signoretti, Jäck, Daniel, Schlosser, Mone, Kehrein, Morel, Schubiger, Dreves und Anderer bereits Vieles geschehen, aber noch lange nicht Alles. Besonders sind es die außer liturgischen Gebrauch gekommenen, oder bloß an einzelnen Orten gebräuchlichen Hymnen und Sequenzen u. dergl., welche, erforscht und gesammelt, gewiß für die Würdigung der christlichen Poesie von hoher Bedeutung sind. Auch das kirchliche Volkslied, besonders das deutsche, läßt viel zu thun übrig; und wohl lange noch wird trotz Sev. Meister und Bäumker der Katholicismus den Vorwurf hören müssen, daß er auf diesem Gebiete bis zur Reformation fast Nichts hervorgebracht, wenn nicht durch weitere geschichtliche Nach-

weise über die grosse Zahl und Beschaffenheit der älteren deutschen Lieder, über ihre Verfasser, über ihre Gesangsweise, über ihre Hinübernahme und vielfache Verunstaltung im Protestantismus, auch hierin der Kirche ihr Recht und ihre Ehre in weiteren Kreisen wiedergegeben wird.

3. In den übrigen Zweigen der Kunst begnüget man sich nicht, bei der Erforschung, Restaurirung und Neuschaffung bloß des rein Kirchlichen stehen zu bleiben, sondern folgt gleichsam der kirchlichen Kunst auch hinaus auf ihrem Wege in alle Verhältnisse des Lebens; dasselbe sollte auch hinsichtlich der kirchlichen Poesie geschehen. Zu keiner Zeit aber stand die kirchliche der weltlichen Poesie näher als im Mittelalter, und eben darum sollte die mittelalterliche und vorzüglich deutsche Poesie mit Liebe beachtet werden. Es ist beschämend, daß in die Kenntniß der großartigsten Werke auf diesem Gebiete die Katholiken allgemeiner erst von Fremden mußten eingeführt werden, und es wäre an der Zeit, die Erforschung, das Verständniß, die Verbreitung solches specifisch katholischen Eigenthums wieder in unsere eigenen Hände zu nehmen. Gar viele Dichter werden in unseren Litteraturgeschichten als Klassiker genannt und gepriesen, oft nur weil sie Protestanten sind, während eine grosse Zahl wirklich klassischer aber katholischer Dichter einfach übergangen ist. Durch die Verkommenheit katholischen Bewußtseins unter so Vielen ist man dahin gelangt, daß auch der Geschmack an den Werken katholischer Dichter mehr und mehr schwand; und man liest mit mehr Lust die oberflächlichen und tändelnden Producte einer neumodischen Muse, als jene kräftigen, tief christlich gedachten Werke der Vorzeit. Die edelsten Blüthen katholischer Poesie sind gar Manchem selbst nicht dem Namen nach bekannt, auf den Schulbänken werden diese Namen nicht gehört, wohl aber andere gepriesen, die besser vergessen wären. Dasselbe gilt nicht bloß von den deutschen, sondern auch von anderen katholischen Dichtern, von Dante an bis herauf zu jenen erhabenen Autos Calderons des katholischen Priesters. Vieles wäre hier zu thun, und es wird eine besondere Aufgabe der Kunstvereine, ihrer Organe und ihrer Mitglieder, besonders der Priester, der Professoren und Lehrer u. s. f. sein müssen, die Begeisterung für katholische Poesie in jenen Herzen wieder zu wecken, in denen poetische Begeisterung überhaupt am leichtesten Zutritt findet und so entscheidend für die Bildung wirkt, in den Herzen der heranwachsenden Jugend.

4. Noch soll aufmerksam gemacht werden, wie auch hier Nichts, auch nicht das Kleinste gering geachtet und verworfen werden solle, was an Resten aus früherer Zeit auf diesem Gebiete sich bis zu uns erhalten. Alte Missalien und andere liturgische Bücher sollten sorgfältig bewahrt bleiben, ältere, wenn auch kleinere Liedersammlungen, wie deren oft anderen alten Büchern beigebunden sind, einzelne Pergamentblätter, die nun vielleicht zu ganz anderen Zwecken dienen, aber Fragmente älterer, selbst werthvoller Codices sind, sollten gesammelt

werden. Wir haben in Menge Ueberschläge von alten Hausrechnungen u. dergl. vor uns, auf denen ganze Stücke älterer Dichterwerke, z. B. des Prudentius, des Sedulius, auch unbekannter christlicher Dichter, dann des Parcival, des jüngeren Titurel und anderer mittelalterlicher Gesänge, sodann Theile des Cantus St. Gregor's in Neumenschrift, ohne und mit Linien, oder in sog. Hufnagelschrift enthalten sind, Fragmente, die eben auch nur nach und nach gesammelt werden konnten, jetzt aber mit Recht hochgeschätzt sind.

§ 94.

Ueber Verbesserung kirchlicher Musik.

1. Ohne hier eine vollständige Aufzählung all jener Mittel versuchen zu wollen, die zur Herstellung einer besseren Kirchenmusik geeignet sind, führen wir nur einige an, deren Beachtung sich im Grunde von selbst verstünde, die aber gleichwohl vielfach übergangen werden.

2. Obenan stehet die Ehrfurcht und Pietät, welche jeder katholische Christ dem Willen und Ausspruche der Kirche und ihrer Bischöfe zu zeigen verpflichtet ist. Rom, eine grosse Menge von Vorstehern einzelner Diöcesen haben mit Eifer für Herstellung der kirchlichen Musik im Geiste der Liturgie gearbeitet, ihre Belehrungen und Bestimmungen genau und oft ausführlich dargelegt. In ihre Anschauungen eingehen, dieselben zu den Seinigen machen, die angegebenen Vorschriften und Rathschläge mit Eifer und nach Kräften in's Werk setzen, das ist das erste Mittel, das allgemein angewendet werden kann und soll. Dagegen ein Haupthinderniß für Verbesserung kirchlicher Musik ist es, über dieselben wie über Ansichten von Privatpersonen sich wegzuheben, auf seinen eigenen Ansichten und Grundsätzen zu beharren, oder gar über jene Bestrebungen sich mißliebig und tadelnd auszusprechen.

3. Durch das Verständniß vor Allem muß die Praxis auch hier eingeleitet werden. Es ist darum nothwendig, daß Jeder mehr, als das bisher geschehen, Belehrung suche über die Bedeutung der Musik beim Gottesdienste überhaupt, über ihre Stellung zur Liturgie, über die geschichtliche Entwicklung der von der Kirche vorzugsweise oder ausschließlich anerkannten Musik, über deren Character, über ihre Vorzüge, ihren ebenso ausschließlich katholischen Gebrauch, ihre Beziehung zu den übrigen Künsten u. dergl. Es versteht sich von selbst, daß Alles das dem Priester viel leichter als jedem Anderen möglich ist, und daß darum gerade dieser solche Einsicht nicht nur sich selbst verschaffen, sondern auch Anderen, Lehrern und Chorregenten, zu verschaffen bemüht sein solle.

4. Was nun vorerst die in unserer Zeit fast in den meisten Kirchen eingedrungene Instrumentalmusik betrifft, so wird es auch bei der größten Sorgfalt nicht leicht möglich sein, alles Unziemliche auszuscheiden, da weitaus die größte Zahl der Compositionen dieser Art sich eben durch einen ganz weltlichen Character hervorthut. Hier würden wenigstens folgende Mittel nicht zu vernachlässigen sein: Sollen neue Musikalien angeschafft werden, so übergebe dieses der Vorstand der Kirche nie dem Lehrer oder Chorregenten allein, sondern lasse sich das Anzuschaffende bezeichnen und wende sich um Aufschluß hierüber an Sachverständige oder an den Cäcilienverein. Die Vorschrift ferner des Ausschreibens des hochwürdigsten Bischofes von Regensburg vom 24. April 1857, daß mit dem Jahresberichte auch zugleich angegeben werden solle, welche Tonwerke in den einzelnen Kirchen zur Aufführung kommen, um darnach die treffenden Weisungen ergehen lassen zu können, könnte der Verbesserung kirchlicher Musik ebenfalls wesentlich zu Hilfe kommen [1]).

5. Soll der kirchliche Volksgesang einerseits seine Bestimmung erfüllen, anderseits zugleich eine Brücke bilden, darauf das Volk zu einer ernsteren und würdigeren liturgischen Musik vorbereitend hingeführt werde, so wähle man hiezu vornehmlich in älteren Tonweisen gesetzte Lieder, deren in vielen Gesangbüchern ebenso schöne, als leicht zu behaltende gefunden werden. Auch hat das Volk selbst an manchen Orten noch mehrere solche Lieder im Gedächtnisse, wie z. B. das Lied: Christ ist erstanden, oder: O Christ, hie merk', den Glauben stärk', oder: Am Sonntag, eh' die Sonn' aufging u. dergl. mehr. Lieder aber, welche bloß dadurch sich auszeichnen, daß sie gut in's Gehör fallen, und ganz in den neueren Tonarten geschrieben, werden vom Ziele nur mehr abführen [2]).

6. Der polyphone Kirchengesang hat besonders dadurch, daß die schönsten älteren Werke desselben um höchst billige Preise verbreitet werden, schon einen grossen Vorschub erhalten [3]). Jedoch noch weit andere Förderung würde diese

1) Recht Nützliches für die Beurtheilung und Auswahl von Instrumentalcompositionen enthält das Büchlein B. Kothe's: „Die Musik in der kathol. Kirche", Breslau, Leuckart 1861; dann jenes von Pf. G. Stein: „Die kathol. Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und dermal. Beschaffenheit", Köln 1864.

2) Zu empfehlen sind die von P. Jos. Mohr bei Pustet in Regensburg herausgegebenen Sammlungen kirchlicher Lieder, wie „Cäcilia" („Jubilate"), „Cantate", „Lasset uns beten", seine Schrift: „Die Pflege des Volksgesanges in der Kirche", Regensburg, Pustet 1884, und das „Psälterlein", Regensburg, Pustet 1891, sammt „Einleitung und Quellennachweis zum Psälterlein", ebendaselbst, 2. Aufl.

3) Es sei hier erinnert, daß z. B. in der von Dr. Proske herausgegebenen Musica divina schon gleich Anfangs der Preis der umfangreichsten Messen mit ihren einzelnen Stimmen auf 24 und 30 kr., der Preis anderer auf 10 und 15 kr. angesetzt wurde! Auch die neueren

von der Kirche alle Zeit so hoch geachtete Musik dadurch erhalten, daß durch *gute Aufführungen* einzelner Werke ihre Schönheit offen dargelegt und die Möglichkeit ihrer Aufführung gezeigt würde. Darum ist es ein sehr geeignetes Mittel zur Herstellung besserer Kirchenmusik, wenn bei besonderen Gelegenheiten und Feierlichkeiten von Lehrern und andern Sängern, die etwa zusammenkommen, solche bessere Werke gut geübt und gesungen werden. Ein einmal geäußerter Wunsch von Seite des Vorstandes möchte vielleicht in vielen Fällen schon ausreichend sein, jene hiefür zu bestimmen. Vorzüglich aber wären *Lehrerconferenzen* die schicklichste Gelegenheit; und wir wiederholen es: eine nur einmal gelungene Aufführung würde bald die Schönheit und die Vorzüge dieses Kirchengesanges vor jeder anderen Musik zeigen, und Liebe zu derselben in den Gemüthern der Singenden selber wecken. Obwohl es für den Anfang nicht überall wird vermieden werden können, zur Ausführung von figurirter Musik mit gemischten Stimmen die bisherigen Chorsängerinnen zu benützen, so wäre es doch viel geziemender und leichter, wenn *Knaben zu diesem Zwecke unterrichtet würden*, es sei nun, wie in Städten, z. B. am Sitze des Bischofes, in eigenen Domschulen und in Seminarien, oder aber an kleineren Orten in den Schulen überhaupt. Die Stimmen der Knaben sind für diese Art des Kirchengesanges ob ihrer grösseren Frische und Kraft weit geeigneter als Mädchenstimmen, und wenn auch wegen der eintretenden Mutation hier eine grössere Schwierigkeit, Knaben immer in hinreichender Anzahl zu haben, sich entgegenstellen kann, so geben doch gut geschulte Discantisten und Altisten, sobald die Zeit der Mutation gehörig beachtet wird, gute Tenoristen oder Baßsänger, selbst wenn dieselben nicht wieder an dem nämlichen Orte für den Dienst der Kirche sollten verwendet werden können.

7. Das Haupthinderniß einer allgemeinen Wiederaufnahme des *gregorianischen Gesanges* möchte für jetzt in der Unkenntniß seiner wahren Gesetze, seines Reichthums und seiner von der Kirche seit den ersten Jahrhunderten bis heute erhaltenen Bevorzugung, endlich in der oft höchst mangelhaften, ja ärgerlichen Ausführung desselben liegen. Das erste und nothwendigste Mittel, diesem entgegenzutreten, ist der *Unterricht der Priester selbst* in den Knaben- und Klerikalseminarien. Er kann nicht frühe genug begonnen, und nicht lange genug theoretisch und praktisch fortgesetzt werden. Nicht Alle sollen gute Sänger, aber Alle im kirchlichen Gesange gebildet sein. Es verräth völlige Verkennung der Aufgabe, zu glauben, daß sie in ein paar Jahren mit ein paar wöchentlichen Unterrichtsstunden gewöhnlichen Schlages gelöst werden könne. Ebenso nothwendig ist ein *gründlicher und praktischer Unterricht in den Schullehrer-*

Compositionen dieses Styls, wie sie im *Musikkatalog* des Cäcilienvereines aufgenommen sind, können um Billiges beschafft werden.

seminarien; denn von den Lehrern hängt hier fast Alles ab[1]). Da jedoch in dieser Beziehung noch viel zu wünschen übrig ist, sollten gerade hier für die Fortbildung der Lehrer freie Conferenzen möglichst nachzuhelfen suchen. Ein eifriger Vorstand, selbst wenn er für sich keine ausgebreiteten Kenntnisse des gregorianischen Gesanges besitzt, könnte hier durch Aufmunterung, durch passende Aufgaben, die sich auf das Theoretische und Praktische des gregorianischen Gesanges beziehen, durch Uebungen im Vortrage und in der Begleitung mit der Orgel u. s. f., das Meiste wirken. Was aber gerade den Vortrag betrifft, so hat die Erfahrung ein Doppeltes gelehrt, nämlich: daß auf ihn Alles ankomme, sodann, daß man zu ihm nur durch die Tradition gelange. Ohne Innigkeit und Lebendigkeit vorgetragen gefällt der liturgische Gesang am wenigsten, weder Gott noch den Menschen; ohne Anschluß aber an eine stetige und im Wesen des liturgischen Gesanges selbst begründete Vortragsweise verfällt gerade er am ehesten der Willkür jedes Einzelnen und aller Verunstaltung. Die Regeln für die richtige Vortragsweise müssen, da der gregorianische Gesang sprachliche Melodie ist, die nämlichen sein, wie die der richtigen Declamation. Alle äußeren und inneren Regeln dieses Vortrags, wie sie zerstreut in den älteren Schriftstellern immer wiederholt werden, also: die Regeln über genaues Auseinanderhalten oder Verbinden der einzelnen Noten und Notengruppen, über Eintheilung der grösseren und kleineren Satzglieder einer Melodie (Rhythmus), über die richtige Accentuirung der schon durch die Melodie selbst bezeichneten Hauptworte, ihre längere und stärkere Betonung, das Aushalten des Haupttones, die Behandlung der zu ihm anstrebenden und von ihm abführenden Ziertöne (Tempo, Stärke des Tons); alsdann über die Verschiedenheit der recitirenden Gesänge (Orationen, Epistel, Evangelien, Psalmen u. s. f.), der modulirten (Hymnen, Sequenzen, Antiphonen), der reich neumirten (Responsorien, Gradualien, Tractus u. dergl.), über ihre wechselnde Auffassung bei höherer und gewöhnlicher Feier, oder je nach ihrer Stellung in der Liturgie, in der Messe oder im Officium, — alle diese längst ausgesprochenen und längst beobachteten Regeln[2]) sind ganz analog denen über die richtige

---

1) Für die geeignetsten Bücher, im kirchlichen Gesange sich zu unterrichten, halten wir: „N. A. Janssen, wahre Grundregeln des gregorianischen oder Choralgesanges, ein archäologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges für Priester-, Knaben- und Schullehrerseminare, sowie für Organisten und zum Selbstgebrauch". Uebersetzt von J. C. B. Smeddinck, Caplan in Bilk, Mainz 1846; „Magister choralis" von F. X. Haberl, Regensburg, Pustet 1864, und in den weiteren zwölf Auflagen; „Theoretisch-praktische Choralgesangsschule" von H. Oberhoffer, Paderborn 1862; „Vade mecum für Gesangunterricht", eine vollständige Gesanglehre von Mich. Haller, Regensburg, Pustet 1876 u. s. w.

2) Man lese z. B. nur die „Scriptores" bei Gerbert und Coussemaker; und man vergleiche die romanischen Zeichen im Codex St. Gallens. (Siehe oben S. 432 Anmerk. 3.)

Declamation, sind entnommen der Melodie der menschlichen Sprache, und ihr ganzes System ruht auf Einem Satze: Singe, wie du sprichst! Du singest schön, wenn du schön sprichst; du singest andächtig, wenn du die Worte sprichst Eines Sinnes mit der Kirche[1]). Wegen des innigen Zusammenhanges zwischen Melodie und Wort im liturgischen Gesange wird zwar erstere schon durch ihren Anblick gleichsam zum Commentare des Textes auch für den, welcher diesen nicht versteht; und eben darum reichen die äußeren Regeln des declamatorischen Vortrages schon im Allgemeinen zur Erzielung einer guten Wirkung dieses Gesanges aus: — gleichwohl aber ist es zur vollkommenen Ausführung nothwendig, daß wenigstens der Director des Chores den Text gut erfaßt habe. In vielen Fällen wird es daher Sache des Priesters, der einen guten liturgischen Gesang hören will, bleiben müssen, dem Sänger oder Chorregenten, nach dem Vorbilde des hl. Gregorius, die hl. Worte zu erklären, oder eine wortgetreue Uebersetzung schriftlich zu geben, und wenn er die Kenntniß besitzt, auch die Uebereinstimmung der Melodie nachzuweisen[2]). Aber auch der Sänger oder Director, der den Text selber gut versteht, muß vorher ihn sorfältig erwogen haben. Der gregorianische Gesang ohne solches Vorstudium oder Vorüberlegen wird im Vortrage nie lebendig und sinnvoll, sondern todt und einförmig erscheinen. Völlig lächerlich aber ist die Meinung, aller gregorianische Gesang könne ohne Weiteres vom Blatte gesungen werden, wie etwa der Gesang über den sich stets gleichen Texten eines Kyrie, Gloria, Credo u. s. f. Auch dem geübtesten Sänger, selbst des Chorals, wird es nicht gelingen, ohne

1) Ueber den Vortrag des gregorianischen Gesanges hat unseres Wissens Niemand Besseres geschrieben, als Abbé Cloet in seinen Préliminaires (Chap. VI. sqq.) zu den oben angeführten „Recueil de Mélodies liturgiques" (siehe S. 441 Anmerk. 1). Das Büchlein „Choral und Liturgie" von einem Conventualen des Klosters Beuron, Schaffhausen, Hurter 1865, enthält ebenfalls sehr Nützliches, wenn auch der tiefere Grund der gegebenen Regeln nicht klar sich ausgesprochen findet; wir möchten ein Wort Dr. Proske's auf dieses Schriftchen beziehen: „Verständniß, Werthschätzung des Chorals und des polyphonen Gesanges können jetzt eins ohne das andere nicht bestehen." In neuester Zeit ist besonders in dem Werke: „Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition par P. Jos. Pothier, Benedictin de l'abbaye de Solesmes", Tournay 1880 (deutsch bearbeitet von P. Ambros Kienle), versucht worden, mit Consequenz und praktisch die Vortragsweise des liturgischen Gesanges aus den Regeln der richtigen Declamation abzuleiten und festzustellen. Auch für dieses Buch gilt jedoch Proske's Ausspruch. Vor Allen aber ist zu beachten, was der Magister choralis in seinem dritten Theile, Hauptst. II. über den Vortrag des liturgischen Gesanges nach den verschiedenen einzelnen Formen als Psalm, Hymnus, Antiphon, Graduale rc. lehrt.

2) Es ist nicht unmöglich, daß gebildetere Lehrer und Directoren sich mit einiger Beihilfe selbst die Kenntniß der kirchlichen Sprache einigermassen aneignen; und Dom. Mettenleiter's „Grammatik der lateinischen Kirchensprache", Regensburg, Bössenecker 1866, mag hiezu gute Dienste thun. — Die Praxis, bei Handbüchern des liturgischen Gesanges unter dem lateinischen Texte die Uebersetzung in deutscher Sprache einzutragen, ist nur zu billigen.

diese Vorüberlegung des Textes und der Melodie einen Introitus, ein Graduale, Offertorium im Geiste der Liturgie, d. i. richtig und erbauend vorzutragen. Dieses Eindringen in das Verständniß des liturgischen Textes müssen wir zwar bei jeder kirchlichen Musik als nothwendig und förderud erkennen, bei dem gregorianischen Gesange aber ist dasselbe geradezu eines der wichtigsten Mittel zu seiner geziemenden Wiedereinführung und Anwendung bei dem Gottesdienste. Uebrigens macht auch hier vielfache Uebung den Meister, und darum wird Jeder, der die Erhabenheit dieses liturgischen Gesanges zu fassen vermag, schon um der Uebung willen denselben so oft als möglich benützen. Besonders wird er zu jenen kirchlichen Zeiten, da der gregorianische Choral ausschließlich von der Kirche anbefohlen ist, wie das oben angeführt worden, für eine genaue Einübung desselben Sorge tragen. Auch zu anderen Zeiten, sobald bei dem Gottesdienste Instrumentalmusik oder der figurirte Gesang angewendet wird, und Gradualien, Offertorien nach dem treffenden liturgischen Texte componirt nicht vorhanden sind, so daß fremdartige genommen werden müßten, sollten dieselben nach dem gregorianischen Gesange ausgeführt werden. Bei jedem gesungenen Gottesdienste aber ist es wünschenswerth und geboten, vor dem Beginne des Kyrie den Introitus und nach dem Agnus Dei die treffende Communio zu singen. Gar oft kömmt es vor, daß auf Filialen der Lehrer allein den Chor versehen muß; in diesem Falle sollte der Priester denselben ermuntern und unterweisen, statt des immer wieder herabgeleierten Meßliedes, sich fromm und erbauend des treffenden gregorianischen Gesanges zu bedienen, und die Responsorien bis auf die Note genau nach dem Buche zu singen. Auch wo mehrstimmige Gesänge meist nur zur Noth und darum gewiß nicht würdig des hl. Dienstes ausgeführt werden können, bleibe man doch lieber bei dem einstimmigen[1]). Gewiß würde das Alles mächtig beitragen, die Uebung des eigentlichen Gesanges der Kirche zu fördern. Von grosser Wichtigkeit für die Pflege desselben ist endlich der Gebrauch Eines von dem Diöcesanbischofe approbirten Handbuches, eine Forderung, die jetzt, nach dem Erscheinen der offiziellen liturgischen Gesangbücher der Kirche, und zwar auch in billigen Manualausgaben, wesentlich unterstützt ist. Die Einheit ist hier wie in der Liturgie selbst das Wichtigste. Wenn Jeder nach Belieben

---

1) Hierauf haben mehrere Synoden gedrungen. „Et quoniam experientia docet in parochialibus ecclesiis non satis dotatis introductum eum cantum, quem discantum vocant, ob stipendiorum tenuitatem non decenter ab aptis cantoribus absolvi, et potius dedecorare officium divinum, quam ornare, monemus parochos, magistros fabricae et eos, quorum interest, ut contenti cantu, quem Gregorianum dicimus, curent illum digne per idoneos sacerdotes aut alios clericos non dissolutae vitae (bei uns also von denen, die für den kirchlichen Gesang an die Stelle der Kleriker getreten) peragi.“ Synod. Gandaviens. a. 1571. Hartzh. l. c. t. VII. pag. 684.

oder Gelegenheit sich dieser oder jener Ausgabe des liturgischen Gesanges bedienen wollte, so wäre jeglicher Ausartung damit Thür und Thor geöffnet[1]). Die Befolgung dieser Vorschrift, die eben gar manche hie und da auf Chören noch gebrauchte, aber oft einen völlig verunstalteten gregorianischen Gesang enthaltende Bücher oder moderne Orgelbegleitungen[2]), und jede willkürliche und abnorme Behandlung dieses heiligen Gesanges ausschließet, ist ein wichtiges Mittel zur Verbesserung kirchlicher Musik.

8. Daß für die Förderung und Pflege der wahrhaft kirchlichen Musik auch die Kunstvereine, und wo sich bereits eigene Musikvereine davon abgezweigt, oder selbstständig gegründet haben[3]), vor Allen diese thätig sein müssen, ist von selbst aus ihrer Bestimmung klar. Sie können durch Belehrung in Vorträgen, und Verbreitung guter Unterrichtsbücher und Zeitschriften[4]) das Verständniß derselben fördern. Auch sollten sie darauf denken, selbst manchmal gute Productionen kirchlicher Musik, am besten mit nebenhergehenden Erklärungen und Belehrungen zu veranstalten[5]). Sie sollten besonders auf ihre Mitglieder ermunternd einwirken, um diese auch für

---

1) Man sehe Leonh. Schäfer's „Einheit in Liturgie und Disciplin, für das katholische Deutschland", Münster, Theissing 1891 (Abschn. V. Kirchengesang und Gesangbuch).

2) Was die Zulässigkeit der Orgelbegleitung zum cantus firmus überhaupt betrifft, so sagen wir: der liturgische Gesang bedarf ihrer nicht, ja er kann durch sie in seiner Schönheit und Freiheit geradezu beeinträchtiget werden. Aber zu bestreiten, daß sie zulässig sei, wenn sie anders auf seiner Basis bleibt, hieße der Entwicklung der polyphonen Musik vom Anfang an ihre Berechtigung abstreiten. In neuester Zeit ist diese Frage in Deutschland und Belgien mit Eifer und Kenntniß viel besprochen, und zugleich eine Reihe von Orgelbüchern für die neuen Editionen des liturgischen Gesanges geschaffen worden, so von Witt, Haberl und Hanisch, Piel, Schildknecht u. A. Wir glauben, daß G. Mettenleiter's „Organum" für sein „Enchiridion chorale", das bis zum Erscheinen der officiellen Gesangbücher in der Diöcese Regensburg eingeführt war, als Muster einer gründlichen und nach den Gesetzen der alten Tonarten eingerichteten Orgelbegleitung zu betrachten, und für das Studium auch fortan von grosser Bedeutung sei.

3) Wir weisen hier auf den in Regensburg von Dr. Fr. X. Witt begründeten und vom apostol. Stuhle gutgeheißenen deutschen Cäcilienverein, dem seither viele Zweigvereine Deutschlands, gegliedert in Diöcesan-Bezirks- und Pfarrvereinen, sich zu gemeinsamem Streben angeschlossen haben. Auch in anderen Ländern entstanden ähnliche Vereine, z. B. in Italien, deren Wirksamkeit erst jüngst durch eine eigene Empfehlung der S. C. R. vom 24. Sept. 1884 an alle Bischöfe Unterstützung fand. Das „Regolamento per la musica sacra, approbato da S. S. Leone XIII.", von der S. C. R. selbst dem Circulare beigefügt, ist inhaltsreich und praktisch.

4) Am zweckdienlichsten unter den deutschen Zeitschriften sind die Organe des Cäcilienvereins, die „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik" und „Musica sacra" von Fr. X. Witt und Haberl.

5) Von welchem weittragenden Einflusse derartige Productionen werden können, haben die bei Gelegenheit der ersten Generalversammlung des deutschen Cäcilienvereins im August 1869 zu Regensburg und in den folgenden Generalversammlungen veranstalteten hinlänglich bewiesen.

wirkliche Verbesserung kirchlicher Musik geneigt und thätig zu erhalten. Lehrer, Organisten, Chordirigenten u. A. für den Verein und für die Interessen desselben zu gewinnen, wird eine Hauptaufgabe sein. Sammlung älterer etwa hie und da noch erhaltener Werke kirchlicher Tonsetzer, Erhaltung und Sammlung von Gradualbüchern, Antiphonarien u. s. f., Anschaffung guter neuerer Musik, seien es Instrumental- oder Vocalwerke, Empfehlung der besseren derselben, Ermunterung von Compositeuren, im Geiste der Kirche, und besonders auf Grundlage des gregorianischen Gesanges, für den Gottesdienst zu arbeiten, endlich eine gewisse Ueberwachung der in den einzelnen Kirchen aufgeführten Musik, wird auch auf diesem Gebiete den Vereinen eine ebenso reiche als segensvolle Thätigkeit verleihen.

§ 95.

Einwürfe.

1. Während überall und in jedem Zweige der christlichen Kunst einerseits das Verderben richtig erkannt, anderseits das wieder aufgenommen wird, was man in unkirchlicher Weise aufgegeben und weggeworfen, wird gerade in der kirchlichen Musik an den Ausartungen derselben so vielfach noch festgehalten, und die Rückkehr zum Aelteren von Manchen so unbegründet getadelt, daß diese Erscheinung wirklich nur durch Unkenntniß des Wesens und der Bedeutung der kirchlichen Musik und durch eine rein äußerliche Auffassung der gesammten christlichen Kunst erklärt werden kann. Es ist darum hier am Schlusse vielleicht nicht unnütz, die Einwürfe zu besprechen, welche gewöhnlich gegen die Wiedereinführung des gregorianischen Gesanges und der strengeren auf ihm beruhenden älteren polyphonen Musik aufgebracht werden[1]).

2. „Aber, sagt man, wir haben ja nicht einmal mehr den ächten Gesang des heiligen Gregorius." Wir antworten: die Kirche hat davon so viel, als sie braucht, und noch mehr. Wann wird man einmal das sonderbare Beweismittel des Notenzählens bei Seite lassen? Wie, weil das Graduale „Ostende nobis" vor so und so viel hundert Jahren 150 Noten hatte, dann 116, und jetzt 64 Noten, kann es nicht mehr gregorianisch sein? Für den, der da weiß, in welchem Reichthum verzierender Töne, ganz analog der Melodie einer affectvollen Declamation, ein sprachlicher Tonsatz sich bewegen, und doch ganz der Nämliche bleiben könne, wenn auch die weitaus größte Zahl jener ornamentirenden Figuren wegfällt,

1) Wir folgen hiebei vielfach dem Inhalte des öfter angeführten oberhirtlichen Ausschreibens vom 24. April 1857, soweit dieses ähnlichen Einwürfen zu begegnen für gut gefunden, und ziehen mehrere Erwiderungen desselben hie und da wörtlich an.

ist die spätere Kürzung einer Melodie an sich noch kein Beweis einer wesentlichen Veränderung[1]). Es entscheidet einzig die Art, wie die Kürzung vorgenommen worden, ob dadurch der Ausdruck des Textes, d. i. seine Declamation in der Hauptsache eine andere geworden, ob der ganze Bau der Melodie nicht mehr der ursprünglich angelegte, ob die Gesetze der Kirchentöne verletzt seien. Dieses würden wesentliche Aenderungen sein. Wir geben nun zu, daß, wie schon bei der Uebertragung in die Linien so auch bei den späteren Kürzungen, durch Unkenntniß und Willkür in den verschiedenen Codices mehr oder minder Abweichungen vorkommen; aber wir geben nicht zu, daß diese so häufig und so wesentlich seien, um hierauf die Behauptung zu gründen, es bestünde kein ächter gregorianischer Gesang mehr. Die Studien der neuesten Zeit haben vielmehr die Bürgschaft geliefert, daß es nicht bloß möglich, bei den weitaus meisten Melodieen ihre Gestalt zur Zeit des hl. Gregorius wieder ganz herzustellen, sondern, was noch viel wichtiger, auch die nun einmal von der Kirche zugelassene und nothwendige Kürzung in einer Weise zu bewerkstelligen, die jede wesentliche Alteration der Grundmelodie ausschließt. Aber sie haben zugleich dargethan, daß in den nachtridentinischen, vom hl. Stuhle veranlaßten Bearbeitungen des überlieferten Gesanges weder die Grundgedanken der Melodieen, noch weniger die Characteristiken des Cantus Gregorianus geändert worden seien. Sie sind der Verbesserung fähig und vielfach bedürftig, aber sie sind darum nicht unbrauchbar. Die Kirche hat in ihnen, was sie braucht. Und zudem könnte ihr auch nicht der Gesang des hl. Gregorius genügen. In den Jahrhunderten hat sie mit neuen Festen sich geschmückt und also auch mit neuen Gesängen. Sie sind nicht minder ihrem Herzen entquollen, und ihr nicht minder werthvoll, wie die der frühesten Zeiten. Die Kirche hat mehr als damals; und sie wird nicht zur ältesten Form zurückgreifen, ebensowenig als sie die Liturgie selbst bis zu St. Gregor zurückdrängen wird. Im Wesen hat sie ächten gregorianischen Gesang, wie ächte gregorianische Liturgie, oder besser gesagt, sie hat heute wie damals ihren Gesang, wie ihre Liturgie.

3. Man sagt: „Diese Art kirchlicher Musik ist nicht mehr zeitgemäß“. Aber kann von einem Katholiken Etwas, was dem Herzen der Kirche entstammt, was von den größten Päpsten und Heiligen gepflegt, durch so viele Jahrhunderte mit der Liturgie unveränderlich verbunden, auf so vielen Concilien empfohlen, jetzt noch, nach mehr denn tausend Jahren im Mittelpunkte der Kirche festgehalten ist, kann Solches von einem Katholiken, der den Sinn der Kirche verstehet, nichtzeitgemäß oder veraltet genannt werden? Was gibt es dann, das in der Kirche nicht veraltet ist? Vielleicht auch die Liturgie selber und ihre Sprache und die

---

1) Ein Beispiel zeigt dieses klar. Das solenne Salve Regina hat 273 Noten, das einfache nur 158, also um 115 Noten weniger. Sind darum beide im Wesen, in der Substanz der Melodie, verschieden?

heiligen Gewänder, die so vielen altüberlieferten, gerade nicht immer wesentlichen Ceremonien und hl. Gebräuche? Was würde man sagen, wenn Jemand trotz der Erklärung der Kirche Eines von diesen als nichtzeitgemäß ausgeben wollte?

4. „Es wäre doch möglich, daß die Kirche einmal den gregorianischen Gesang wie so manch Anderes, was veraltet war, auch fallen ließe, und ihn etwa nur für den Priester am Altare und im Chorgebete beibehielte?" In diesem Gedanken spricht sich alle weltläufige Unkenntniß der kirchlichen Liturgie offen aus. Der gregorianische Gesang nur für den Priester am Altare und im Chorgebete! Das hieße wohl: der Priester am Altare singe seinen alten Gesang, weil er einmal im Meßbuche steht, aber der Musikchor mag einen Gesang wählen, der zeitgemäß ist; der Priester, wenn er mit Anderen das hl. Officium singt, also Matutin oder Laudes oder Vespern, er singe, was im Antiphonarium steht, aber der Musikchor, der solle mit diesem nicht behelliget werden. Also das ganze Graduale, das mag die Kirche nur gleich als veraltet fallen lassen, mit all seinen Introiten, seinen Gradualien, Tractus, Allelujagesängen, allen Offertorien, allen Communionen! Denn wer soll sie noch singen? Der Musikchor nimmer, und Gesänge des Priesters sind sie nicht. Der Priester singe den Anfang der verschiedenen Gesänge des Gloria, weil es im Missale steht, aber wie der Musikchor es fortsetze, ob er nochmal verbessert anfange, ob die Fortsetzung zum Anfange passe, in Tonalität und Melodieenbau wenigstens in einen naturgemässen Zusammenhang trete, oder ob diese Musik mit der Intonation des Priesters im wesentlichen Gegensatze aller Formen stehe, das ist freie Sache des Musikchores! Auch beim Credo muß dann diese Freiheit gelten, und zuletzt ist's schon zu viel, wenn der Musikchor dem Priester mit Amen und Et cum spiritu tuo u. s. f. so respondieren soll, wie es im Missale steht. Warum auch? Den gregorianischen Gesang mag der Priester am Altare singen! Und in der Vesper? Der Priester mag seinen liturgischen Gesang singen, wie es ihm sein Antiphonarium vorschreibt, also er singe die Intonation zur Antiphon des ersten Psalms, und zum Hymnus und zur Antiphon des Magnificats u. s. f., weil es die Kirche einmal so will — aber was der Musikchor dann weiter thut, zur Erbauung des Volkes, in zeitgemässer Musik, das muß der Chorregent verstehen! Das Antiphonarium geht diesen doch Nichts an; das soll nur für die Priester noch gelten! — Wozu führt es doch, wenn solche Gedanken gegen die Regeneration der kirchlichen Musik laut werden? Genug, daß dieses Alles sich so gestalten konnte, und die Kirche es nicht sogleich allenthalben zu ändern vermochte; aber ist es nicht arg, den Mißbrauch zum Princip erheben wollen? Schon vom Standpunkte der Kunst betrachtet, ist diese Isolirung des priesterlichen Gesanges eine Deformität. Man verlangt künstlerische Einheit im Kirchenbaue, in der Kircheneinrichtung, vom Altare bis zum Altarglöckchen, und nur im Kirchengesange ist nach solcher Einheit kein Bedürfniß. Wir gehen weiter.

Die Liturgie ist selbst das erhabenste Kunstwerk, ein Werk durchaus organisch gestaltet vom Größten bis zum Kleinsten; und nur in ihr soll die erste Anforderung des Schönen, die Einheit, nicht maßgebend sein? Diese Einheit aber ist in dem kirchlichen Gottesdienste in ihrer Vollendung einzig da vorhanden, wo mit der gewissenhaft und würdig vollzogenen liturgischen Handlung, mit dem genau und edel vorgetragenen liturgischen Gesange des Priesters und der Ministri, auch der liturgische Gesang des Chores in sorgfältiger Ausführung, auf Grund des Graduale und Antiphonar, des Pontificale und Rituale, sich innig verbindet. Außer dem gregorianischen steht nur noch der polyphone ältere Gesang mehr oder minder in diesem lebendigen und organischen Zusammenhange, und ist darum wahrhaft kirchliche Musik. Eine Musik in der Kirche aber von diesem wesentlichen Zusammenhange lostrennen, sei es auch in der an sich besten Meinung, also z. B. der Erbauung willen, heißt die Einheit der Liturgie gerade in ihrer solennsten Erscheinung stören, oder der Kirche zumuthen, daß sie überhaupt auf ihren Gesang, auch am Altare und bei dem feierlichen Chorgebete, verzichte, oder ihn zu Gunsten der modernen Musik umgestalte. Wer aber die liturgischen Bücher kennt, also die mit Rücksicht auf den Gesang, und zwar auf den declamatorischen, nimmermehr auf einen liedmässigen Gesang, schon in ihrer Form so eigenartig angelegten einzelnen Theile der Liturgie, z. B. einen Introitus, ein Graduale, ein Antiphon u. dergl., ferners die Sorgfalt, mit der in denselben Büchern vom Anfang bis zum Ende das ganze grosse Gebiet der Liturgie auch nach ihrer musikalischen Seite, und bis in's Kleinste, und seit Jahrhunderten, geordnet ist, — der weiß auch, was eine solche Zumuthung zu bedeuten hätte.

5. Man hört auch den Einwurf: „Es solle in der Kirchenmusik doch auch ein Fortschritt geschehen". — Es gibt einen Fortschritt innerhalb der Kirche, und einen Fortschritt außerhalb der Kirche. Mit dem zweiten ist die Kirche nie gegangen, weder in der Lehre und Wissenschaft, noch in der Liturgie und Kunst. Gleichwohl hat sie in jedem dieser Zweige ihren eigenen Fortschritt, und so auch insbesondere in der Musik, sowohl was den Inhalt, als was die Form betrifft. Sie hat von Jahrhundert zu Jahrhundert den Reichthum ihres Gesanges vermehrt, so daß nun alle Tage und jede Stunde mit der ihr eigenen Musik der ununterbrochene Gesang des Himmels mitgefeiert werden könnte. Aus dem unisonen Gesange hat sich der polyphone herausgebildet, und den gleichen Reichthum und eine Vollendung der Form gewonnen, die selbst dessen ärgste Gegner, trotz ihrer Abneigung gegen seine praktische Ausführung, an und für sich nie läugnen wollten. Worin besteht der Fortschritt der neueren Musik im Vergleich mit dieser kirchlichen? Vielleicht in der Tiefe der Auffassung, in der Richtigkeit des Ausdrucks, in der Gediegenheit der harmonischen Bearbeitung? Es ist allgemeine Klage, daß gerade in der Leichtigkeit und Oberflächlichkeit, mit der für die Kirche selbst viel gerühmte Meister nach dieser dreifachen Beziehung hin gearbeitet haben, das Verderben und die

Ausartung der neueren Musik gelegen[1]). „Die Kirche ist nicht gegen den Fortschritt, aber sie will den wahren Fortschritt, will nicht dem beliebigen Wege des nächsten Besten, vielleicht gar der Ungläubigen folgen. Mögen vom Geist der Kirche beseelte Männer da anknüpfen, wo Geringschätzung des Kirchlichen den Faden abgerissen, und auf dem gegebenen Boden da weiter gehen, wo eine entartete Tochter die Mutter verlassen, dann wird es sich, wie in jedem Zweige der Kunst, so auch hier zeigen, daß die Kirche allein wahrhaft den Fortschritt begünstige, und nur gegen den scheinbaren und trügerischen Fortschritt, der Rückschritt ist, sich wehre".

6. Sonderbar klingt der Einwurf: „Die Instrumentalmusik ist im alten Bunde gebraucht worden, der ein Bund der Strenge war; um wie viel mehr wird es erlaubt sein, sie im neuen Bunde der Liebe zu gebrauchen?" Wir haben schon gesehen, daß in Bezug auf Instrumentalmusik die Kirche auch hier die Liebe nie vergessen hat. Aber sie hat jene nur geduldet „propter fidelium infirmitatem", wie Papst Benedikt XIV. sich ausdrückte. Gegen jene Anführung der heiligen Worte aber: Laudate Dominum in tympano et choro etc. haben die heiligen Väter vom Anfang an bis herab zum heiligen Thomas von Aquin Protest erhoben und ausgesprochen, daß diese Stellen in der Kirche nur im anagogischen Sinne gefaßt werden[2]). Zudem haben Jene, die so gerne auf die alttestamentliche Musik sich berufen, wohl vergessen, daß Clemens von Alexandrien und Andere sie äußerst ernst und strenge nennen und darum mit der dorischen Tonweise vergleichen.

7. „Aber die in unserer Zeit so sehr ausgebildete neuere Musik könnte doch gewiß von der Kirche auch zur Ehre Gottes und zu Nutz und Frommen der Gläubigen genommen werden". Es sind die Bedingungen bekannt, unter welchen die Kirche auch neuere Musik zuzulassen nicht verschmäht, oder vielmehr ihre Benützung duldet. Uebrigens hält die neuere Musik, was die Durchbildung betrifft, einen Vergleich mit der älteren durchaus nicht aus, es ist nur die Zahl und die Art der Instrumente und ihrer Anwendung, wie sie die ältere nicht kennt, und die eben in einer Zeit ausgebildet

---

1) Noch vor ein paar Jahren mochte ein „Director der Lehranstalt für Kirchenmusik in P." in einem von ihm veröffentlichten Buche (S. 19) schreiben: „Es ist hier der Ort, zu constatiren, daß die Kirchenmusik des 16. Jahrh. in sehr schicksamer, mitunter herrlicher Weise den erhabenen Momenten des christkatholischen Cultus sich anschmiege, daß sie jedoch in rein musikalischer Beziehung unfertig (!) dastehe. Ihr Verhältniß zu der enormen Höhe und Bedeutung der jetzigen Musik ist beiläufig das des cantus Romanus zur Palestrina-Musik, d. i. zu den Compositionen der hervorragenden Meister der 2. Hälfte des 16. Jahrh. Hiemit bekennen wir uns offen zu der Ansicht, daß die Musik jener Zeit für uns mehrentheils nur ein historisches Interesse habe, wenn auch dasselbe ein tausendfach grösseres sein mag, als jenes, welches wir für den gregorianischen Gesang haben können." (!)

2) Siehe die Belege hiefür in Gerbert's musica sacra t. II. lib. IV. c. ult. pag. 405. Vergl. auch oben S. 398 f. und 474 Anmerk. 6.

worden und von einer Seite her, von wo die Kirche nicht gewohnt ist, etwas in ihren heiligen Gebrauch zu nehmen. Die Kirche hat überhaupt nicht ihre Musik je von der Profankunst überkommen, sondern umgekehrt war, wie im Gesang, so im Spiel der Orgel und der Instrumente jede, auch die außerliturgische Musik durch sie gebildet, gepflegt, und, nach Ausweis der Musikgeschichte, lange Jahrhunderte hinaus durch den Einfluß des kirchlichen Gesanges auch in heiteren Erzeugnissen mit einer gewissen Würde und Anständigkeit geziert[1]). Freilich riß die zunehmende Weltlichkeit dieses Wechselverhältniß auseinander und zerstörte jenen Einfluß; die weltliche Musik wurde frei und bildete sich nun selbst nach ihrer Weise, und wurde, was sie ist. Soll die Kirche auch jetzt noch die entlaufene als die ihrige betrachten, oder ihr vielleicht gar im Heiligthume den Ehrenplatz einräumen, zur Ehre Gottes und zu Nutz und Frommen der Gläubigen? Man hoffe keine besonderen Früchte ihrer Bekehrung! Die neuere Musik ist in ihrem Wesen eine andere als die liturgische und ältere Musik. Sie kann einen gewissen edleren Character annehmen, aber sie müßte sich selbst aufgeben, wollte man von ihr erwarten, daß sie durch ihr Wesen nicht mehr an die Welt erinnere; sie kann im besten Falle sogar noch erbauen, nie aber kann sie irgend einen liturgischen Character sich aneignen, mit der Liturgie der Kirche in innere Uebereinstimmung treten, eben weil sie nie ganz auf die Grundlage aller kirchlichen liturgischen Musik, den gregorianischen Gesang, sich stellen kann. Klagt man aber, daß hiedurch die Pflege der Instrumentalmusik Schaden leide, so antworten wir kurz: Die Kirche ist nicht berufen, das zu nähren, wessen sie mit Noth sich zu erwehren trachten muß; jene Pflege ist Aufgabe des Theaters und der Concertsäle, nicht des Altars und des Chores.

8. Recht oft wird der Einwurf vernommen: „Diese Art der kirchlichen Musik sei zu ernst. Bei Todtenmessen, in der Advent- und Fastenzeit, da wäre

1) L. Otto Kade in seinem Werke: „Mattheus le Maistre", Mainz 1862, Seite 17 ff., bespricht die Eingangsformel zur Bataglia Taliana des gen. Compositeurs aus dem Jahre 1552: „O Signori e Cavalieri d'ingegn' e forza udite la vittoria de Milano Franz. Sforza", und vergleicht sie mit der Eingangsformel der Compositionen der Passion U. Herrn: „Höret die Leiden U. Hr. J. Chr. nach dem Ev. u. s. w." und fügt bei: „Es geht daraus hervor, in wie engem Verbande die damaligen musikalischen Kunstformen zur Kirche standen, und wie tief die althergebrachten Gebräuche der Kirche im Volke wurzelten, daß man selbst bei weltlichen Kunstformen auf ganz naturgemässem Wege am liebsten da wieder anknüpfte, wo der Schwerpunct des menschlichen Gemüthslebens lag. Wie heut zu Tage gerade ein umgekehrtes Verhältniß stattfindet, indem der musikalische Cultus der Kirche von dem weltlichen Sinne überwuchert wird, so war damals der musikalische Formencyclus der Kirche das Vorbild, das Muster zu weltlichen Kunstformen. Selbst bei scheinbar entgegengesetzten sich widerstrebenden Erscheinungen auf dem musikalischen Kunstgebiete, wird ein tieferer, innerer, geheimer Zusammenhang stattgefunden haben, und mit der Zeit nachgewiesen werden können."

sie noch zum Aushalten; aber Jahr aus Jahr ein nur denselben Character, zu Ostern gerade wie am Charfreitag, das sei für den heiteren und freudigen Gottesdienst der katholischen Kirche gewiß zu viel". Nicht leicht zeigt sich die Oberflächlichkeit besser, als in solchen und ähnlichen Einwürfen. Wir fragen: Was muß das Bleibende, das Erste in unserer Stimmung sein, mit der wir in die Kirche kommen, und vor dem Allerhöchsten, vor Gott, unserm Vater und Richter, stehen? Vielleicht jene viel gepriesene heitere Andacht? Vollziehet sich denn nicht Jahr aus Jahr ein dort am Altare dasselbe furchtbare Opfer, vor dem selbst Engel zitternd stehen, trotz alles Jubels der anzubetenden Geheimnisse? Ist nicht Jahr aus Jahr ein dort das Kreuz aufgerichtet und der Gekreuzigte dort und sein Opferleib und sein vergossenes Blut für die Sünden der Welt? Wir meinen, daß keine Musik besser geeignet sei, das Jedem immer wieder in's Herz zu rufen, als gerade die ältere kirchliche Musik. Gleichwohl aber fehlt es ihr nicht an den geeigneten Mitteln, auch wahre Festesfreude zu wecken, und nicht an reichster Abwechslung, um die Gläubigen den Unterschied kirchlicher Feier fühlen zu lassen. Die Kirche trägt beim heiligen Opfer immer das nämliche Opfergewand, aber die grössere und geringere Pracht und die Art der Farbe zeigt dem Aufmerksamen genug den Wechsel bei der Feier des Opfers. So trägt auch der kirchliche Gesang täglich einen anderen Character. Aber ist vielleicht das kirchliche Musik, die am Ostertage vor ihrer Art, sich zu freuen, uns ganz vergessen machen könnte, daß wir in der Kirche, und Bittende vor Gottes Majestät sind? Ist das kirchliche Musik, die nur im Trauergottesdienste uns an den Ernst der Ewigkeit erinnern, und nur im Advent und Fasten uns etwas mehr zur Buße stimmen darf? Die Abwechslung in der wahrhaft kirchlichen Musik liegt nicht im Aufgeben ihres wesentlichen Grundzuges, des heiligen Ernstes und der gemessenen Würde, nicht zunächst im grösseren Aufwande der äußeren Mittel, sondern darin, daß sie den liturgischen Text des treffenden Tages behandelt, statt, wie das die neuere Musik allgemein thut, um das Wechselnde in demselben sich gar nicht zu kümmern. „Die Abwechslung liegt ferner in der Behandlung dieses Textes, in der dem Gefühle der Kirche bei Lesung des Textes an diesem oder jenem Tage entsprechenden Bewegung der Melodie und in der geeigneten Wahl der kirchlichen Töne, bei dem polyphonen Gesange überdies in der reicheren Behandlung jener Melodie und der glänzenderen Entfaltung einer prachtvollen Harmonie". Man vergleiche eine Präfation im ferialen Tone mit jener im solemnen, das Kyrie einer Ferie mit dem des Sonntags oder Festes oder der Osterzeit, und so die übrigen Theile, vergleiche die Messen an einfachen Sonntagen und an Festen höherer Ordnung, wie sie im Graduale enthalten, die Antiphonen und Responsorien und Hymnen, ja bis zum kleinsten Versikel herab, wie sie für die verschiedenen Zeiten das Antiphonarium gibt, vergleiche die für das ganze Kirchenjahr von den grossen Meistern des harmonischen Gesanges gearbeiteten Messen und Motetten unter einander, und man wird finden, worin die wahre

Abwechslung bestehe, und sich schämen, eine solche Abwechslung zu suchen, wie sie die neuere Musik gibt. Und endlich, worin besteht denn die Abwechslung der neueren Musik? „Man nehme alle Kirchencompositionen aller Meister aller Länder und Zeiten zusammen, die im neueren Style geschrieben sind, und versuche damit nur Ein Kirchenjahr hindurch den kirchlichen Gottesdienst nach dem Character des kirchlichen Tages zu besetzen, und es wird nicht gelingen. Die kirchliche Musik hat hingegen diese Abwechslung für jeden kleinsten Theil der Messe und der Vesper des ganzen Jahres und für die übrigen Theile des liturgischen Tages, und zwar nicht bloß im gregorianischen, sondern auch im polyphonen Gesang“ [1]). Im letzteren ist nicht bloß einmal, sondern vielmal das ganze kirchliche Jahr von den größten Meistern mit strenger Festhaltung des treffenden liturgischen Textes durchgearbeitet worden. Auf welcher Seite ist nun die Abwechslung?

9. Man klagt auch über Mangel an Melodie und Bewegung in der älteren Musik, und sagt, sie falle nicht in's Gehör. Melodie aber ist nichts für sich Bestehendes, sondern, wie bereits an einem andern Orte gesagt worden, der richtige tonale Ausdruck einer bestimmten und bewußten, durch das Wort erregten Bewegung des Innern. Jene Musik, die zumal im Gesange diesem Ausdrucke am nächsten kömmt, hat die wahrste und richtigste Melodie. Solches ist anerkannt, selbst von den Tonsetzern der neueren Zeit. Es ist aber leicht zu erkennen, daß die Melodie der neueren Musik vielfach in gar keiner nothwendigen Beziehung zum Worte steht, so daß es oft scheint, als sei die Melodie zuerst auf dem Instrumente gemacht und dann erst auf irgend einen Text angewendet worden; hingegen im kirchlichen Gesange ist dieses Verhältniß zwischen Ton und Wort so enge, daß gerade die Aufmerksamkeit auf dieses Verhältniß den Schlüssel zum Verständniß des Chorals abgibt. Und das gilt von jeder kirchlichen Melodie durch das ganze Kirchenjahr. Melodie in dem freien, aber eben ganz unbestimmten Sinne der neueren Musik kennt die ältere freilich nicht, und würde damit auch für ihren Zweck nicht ausreichen, eben ob der zu geringen Eigenthümlichkeit und Unterschiedenheit solcher Melodie [2]).

---

1) Man vergleiche, was hierüber Dr. Proske in seiner Vorrede zur Musica divina S. XV bis XVII sagt.

2) Es ist ein merkwürdiger Wink für Jene, welche die moderne Musik und ihre Melodiebildung so entsprechend für die Kirche finden, daß mit hundert und hundert liturgischen Texten gerade die talentvollsten Tonsetzer der Neuzeit absolut Nichts zu beginnen wissen, während die declamatorische Behandlung der kirchlichen Tonsetzer dem einfachsten erzählenden Texte noch tiefen Ausdruck abzugewinnen versteht. Lorenz, in seinem Schriftchen „Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre kath. und prot. Gegner“, Breslau 1866, S. 38, nimmt Beethoven gegen Stein's Vorwurf, daß er in seiner Messe den Text ganz wunderlich paraphrasire, in Schutz, und meint: „Man sehe darin eben Beethoven's Unzufriedenheit mit dem der künstlerischen Gestaltung und Rundung so widerstrebenden Texte“; und schließt: „Fürwahr, statt sich über unsere Tonsetzer lustig zu

Vermißt man bei der älteren Musik Bewegung, so kann hierunter Doppeltes gemeint sein, nämlich entweder die Lebendigkeit, oder der Tact der Bewegung. Eine Lebendigkeit, die zum Presto und Furioso wird, eine Lebendigkeit, die durch die kühnste Kehlfertigkeit an das Concert und durch die weit auseinander liegenden Intervalle an die heftigsten Erregungen der Leidenschaft auf der Bühne erinnert, hat die kirchliche Musik nicht; auch nicht einen Tact in unserem Sinne, der in dieser Form eine baare Aeußerlichkeit, ein blosser Mechanismus ist, und eben darum auch dem bloß äußerlich Fühlenden wohl thut, der aber für den Gesang gerade so unpassend ist, wie für die natürliche und ungebundene Rede, die nur den Rhythmus, nicht den Tact kennt; — was wäre denn ein Credo, gesprochen im $^6/_8$ Tact? Aber sie hat innerhalb der dem polyphonen Gesange eigenthümlichen Mensur, und in dem völlig des Tactes entbehrenden gregorianischen Gesange, einen so wohlthuenden Rhythmus, selbst in der einfachsten, richtig vorgetragenen Antiphon, wie ihn der accurateste Tactmesser wohl nicht herstellen könnte, er müßte denn ein lebendiger werden. Mit dem Wunsche des besseren Insgehörfallen ist es nach den Aussprüchen musikalischer Auctoritäten, selbst der neueren Zeit, eine sehr verdächtige Sache; denn die Erfahrung lehrt, und läßt es leicht beobachten, daß gar oft das am leichtesten in's Gehör fällt, was auf das erste Vernehmen hin, gleichsam schon mit dem Ohre ohne Kopf und Herz verstanden wird, was unser sinnliches Empfinden fortgesetzt anregt und bewegt, also was am meisten äußerlich, oberflächlich und sinnlich ist. Walzer, Ländler, gemeine Volksweisen fallen eben darum am besten in's Gehör. Man prüfe die schönste und beste Arie solcher so leicht in's Gehör fallenden Tonwerke mit Aufmerksamkeit und sage dann, welche Gefühle sie erregen, seien sie auch mit Thränen verbunden. Eine Litanei von Rastrelli u. A. kann zu Thränen sogenannter Andacht rühren, und wer will sagen, daß dieß darum kirchliche Musik sei, weil sie gut in's Gehör fällt, und man sie nach einmaligem Anhören ein für allemal auswendig weiß? daß es dagegen ein Mangel des gregorianischen und polyphonen Gesanges sei, weil er nicht so leicht in's Gehör fällt, sondern mit dem Worte verstanden werden muß und immer wieder neu erscheint? Uebrigens wenn unter dem Insgehörfallen das Richtige gemeint wird, so fehlet auch dieses der strengeren kirchlichen Musik durchaus nicht, sobald wir nämlich unser verwöhntes Ohr an diese tiefere und sinnigere Gattung der Musik und an ihre Tonleitern ebenso werden gewöhnt haben, als an die neuere weltliche Musik[1]).

---

machen, hätte Stein eher die liebevolle Geduld und Hingebung bewundern sollen, mit der sie diesem planlos zusammengestellten (!) Text und den Gesetzen ihrer Kunst zugleich gerecht zu werden, und die verschiedenen, jeder einzelnen Textesstelle entsprechenden musikalischen Ausdrucksweisen zu einer harmonischen Gesammtwirkung zu verschmelzen gesucht haben." Das ist ein klares Bekenntniß über die Stellung der modernen zunächst harmonischen Musik zur kirchlichen melodischen.

1) Man höre nur einmal öfter eine gregorianische Melodie gut singen, und die

10. „Aber, sagt man, das Volk muß berücksichtiget werden, und dem Volke gefällt nun einmal solche alte Musik nicht mehr". Das Volk? wer ist das? Doch wohl die katholische Gemeinde. Und dieser gefällt diese Musik nicht? Wie, wenn es aber mancher fein gebildeten Seele einfiele, zu sagen: „Ei, das ewige Latein! warum nicht deutsche Sprache? die könnte man doch verstehen, und mitbeten!" oder: „dieser Prediger gefällt mir nicht; er spricht zu ernst, geht mit der Zeit nicht vor; wie viel schöner wäre die Sprache eines Klopstock, Jean Paul u. s. f." Diese Musik gefällt nicht! Und weil sie also verwöhntem, weltlichem Sinne nicht gefällt, soll sie trotz all ihres liturgischen Charakters, trotzdem daß sie der Kirche seit mehr denn tausend Jahren gefallen hat und noch gefällt, einer andern Platz machen, die besser gefällt? Wer gegen den Choralgesang einwendet, daß er nicht gefalle, kömmt in Widerspruch mit der Anschauung der Kirche, welche daran, als an der wahrhaft kirchlichen Musik, durch alle Jahrhunderte festgehalten. Und sollte er wirklich nicht gefallen, so wird ein zeitgemässes Hinweisen auf das Alter, auf die Katholicität, die Bedeutung, die Angemessenheit dieser Musik hinreichend sein, sie gefallen zu machen, weil sie dann richtig beurtheilt wird; ein allmähliges Einführen in das kirchliche Leben, in das Verständniß der Liturgie wird auch grössere Liebe, weil Verständniß dieser Musik mit sich bringen. Allerdings muß der Choralgesang, wenn er gefallen soll, richtig gegeben und gut ausgeführt sein.

11. Man wirft ein: „Das Volk versteht diese Musik nicht mehr, eben weil ihr Verständniß so enge mit dem des Textes verbunden, der Text aber vom Volke nicht mehr verstanden werden kann". Das ist richtig; aber für's Erste versteht das Volk auch die Liturgie nicht, versteht überhaupt gar Vieles in der Kirche nicht; und soll das deßwegen nicht mehr passend sein? Ferner: Was versteht denn das Volk von dem Texte in der neueren Musik, und was von dieser selbst? In beiden Fällen wirkt hier dann nur ein gewisser allgemeiner Eindruck; es frägt sich aber: ob die Instrumentalmusik, die ohne das Verständniß des Textes von der weltlichen nur noch schwerer zu unterscheiden ist, einen andächtiger stimmenden Eindruck mache, als eine Musik, die in Tonweisen gesetzt ist, welche sonst nirgends gehört werden, außer in der Kirche, die wenigstens durchweg den Character des Ernstes und der Würde tragen? Zudem, was hat man denn schon gethan, um das Volk zum Verständniß solcher Musik zu führen, und es dieselbe achten zu lehren? [1])

überaus edle Schönheit, die sanfte und weiche Anmuth solcher Gesänge muß einem Herzen verständlich werden, das — beten und opfern kann. Diese Melodieen, und einzelne Wendungen derselben, oft der einfachsten Art, prägen sich tief ein, und können täglich ohne Ueberdruß und mit steigender Empfindung gehört werden. Der gregorianische Gesang ist wirklich gleich dem täglichen Brode. Er ist Speise des Gemüthes, die nie widersteht.

1) Es kann nicht genug empfohlen werden, daß, wie die Liturgie, so auch die liturgische

12. Ein anderer Einwurf meint: „Man könne bei solcher Musik nicht beten, da man doch immer die Worte verstehe, die gesungen werden“. Das kann wohl nicht so gemeint sein, als ob man, um beten zu können, die Instrumentalmusik vorziehen solle, weil man bei derselben die Worte weniger verstehe und durch sie weniger gestört werde. Wer aber die Worte versteht, daß er durch sie sogar in seinem Gebete beirrt wird, der versteht ja die Sprache der Kirche, und fast möchten wir sagen, dem geschehe es Recht, daß er in seiner Andacht irre werde, da er diese jener der Kirche vorzuziehen scheint. Freilich, wenn man mit den Worten des Gesanges mitbeten kann, durch das Verständniß und durch das Gemüth zugleich, und deßungeachtet etwas von dem kirchlichen Texte Verschiedenes lesen oder beten will, dann ist solche Klage nicht unbegründet; aber ist sie auch im Geringsten gerecht? Wo bleibt dann die lebendige und verständige Theilnahme am liturgischen Gebete der Kirche?

13. Manche fürchten: „durch diese ältere und ernste Kirchenmusik bringe man das Volk dahin, daß es von der Kirche wegbleibe, keine Stiftungen mehr mache u. dergl.“ Gar Vieles müßte hier als nicht beachtet vorausgesetzt werden, wo Solches geschähe. Wird aber, was in den bisherigen Erwiderungen bemerkt worden, wohl beachtet, dann wird auch das Volk, statt auszubleiben, nur desto lieber in die Kirche kommen, und seine Stiftungen nicht zurückziehen, wenn auch keine Pauke und Trompete und Geige und Clarinette mehr an Kirmeß und Jahrmarkt in der Kirche erinnert.

14. Endlich heißt es: „Diese Musik ist doch auch zu schwer, ist zu anstrengend für die Sänger und gibt am Ende doch nicht aus“. „Die Erfahrung zeigt, daß auch hier aller Anfang schwer sei; aber würde man auf diese Musik so viele Mühe verwenden, als man auf die bisherige verwendet, so dürfte die Schwierigkeit gering werden. Und ist es wohl wirklich schwerer, Sänger zu bilden, als die zum kleinsten Orchester nothwendigen, nur etwas guten Musiker neben den doch auch noch erforderlichen Sängern?“ Viel schwerer möchte es sein, den Eigensinn mancher Chorregenten und Lehrer und Gehilfen und die Eitelkeit der Musiker und Sänger und die Brodfrage mehrerer Instrumentalisten zu überwinden; allein eine bescheidene und nicht stürmisch zu Werk gehende Energie kann auch diese Schwierigkeiten heben. „Daß der Choralgesang mit Anstrengungen verbunden, läßt sich wohl nicht läugnen, aber wird nicht auch bei der gegenwärtigen

---

Musik, d. i. ihr Zusammenhang mit der Liturgie, ihre Aufgabe, ihr Reichthum, ihr Ursprung, ihr Unterschied von der weltlichen Musik, ihre Werthschätzung von Seite der Kirche u. s. f. zum Gegenstande der Belehrung auch in Predigten gemacht werde. In neuester Zeit ist Solches bereits an mehreren Orten mit Erfolg geschehen. Es sei hier angeführt: J. Selbst, „Der kath. Kirchengesang beim hl. Meßopfer“, Regensburg, Pustet 1881 (zweite Aufl. 1900).

Kirchenmusik über Anstrengung geklagt? Zwar unterstützen den Choralgesang nicht die Instrumente, aber sie übertäuben ihn auch nicht, wenn er gehört werden soll, und fordern also von den Sängern keine übermässige Anstrengung; die Stimme bewegt sich in keinen anstrengenden Figuren, noch in heftigen Intervallen, noch in so bedeutendem Umfange wie in der neueren Musik. Was dann das Ausgeben des Choralgesanges anbelangt, so erregt er allerdings keinen gewaltigen Lärm, der auch für das Haus Gottes sich nicht geziemt; allein acht reine volle Stimmen, ja die Hälfte, erfüllen weit würdiger und nachhaltender den Raum des Tempels mit den Schwingungen ihrer Töne, als die gewöhnlichen Instrumente". Es ist überhaupt eine ganz falsche Meinung, daß zur Aufführung von älterer kirchlicher Musik grosse Massen erforderlich seien; nur zweierlei ist nothwendig, es sei dann die Zahl der Ausführenden groß oder klein: eine tüchtige Uebung, und ein edler und vom Verständniß gehobener Vortrag.

15. Damit haben wir die am öftesten gehörten Einwürfe gegen die kirchliche Musik zu beseitigen gesucht. Uebrigens wird das für Jenen wenig fruchten, der nicht selbst sich genauer um die Beschaffenheit solcher Musik bekümmert, und immer nur von seinem Geschmacke sich das Urtheil vordictiren läßt; auch mag ein Solcher wohl noch manch andere Einwürfe auffinden können, die aber nicht eine Widerlegung wirksam zu entfernen im Stande sein wird, sondern einzig die der Kirche und allem Kirchlichen gebührende Pietät.

Alphabetisches Sach- und Namen-Register.

A.

C.

E.

F.

H.

K.

L.

M.

N.

Q.

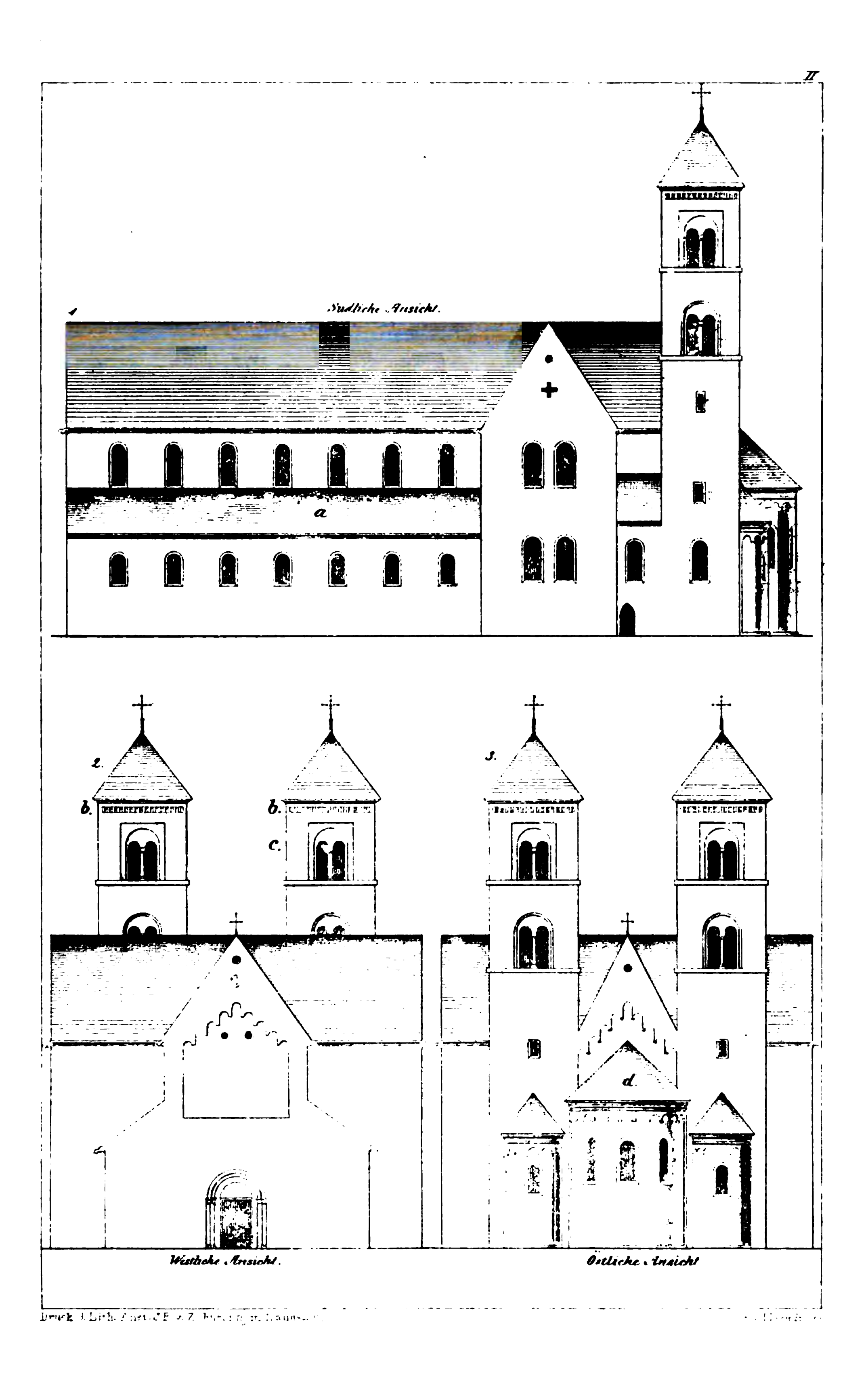
R.

S.

Q.

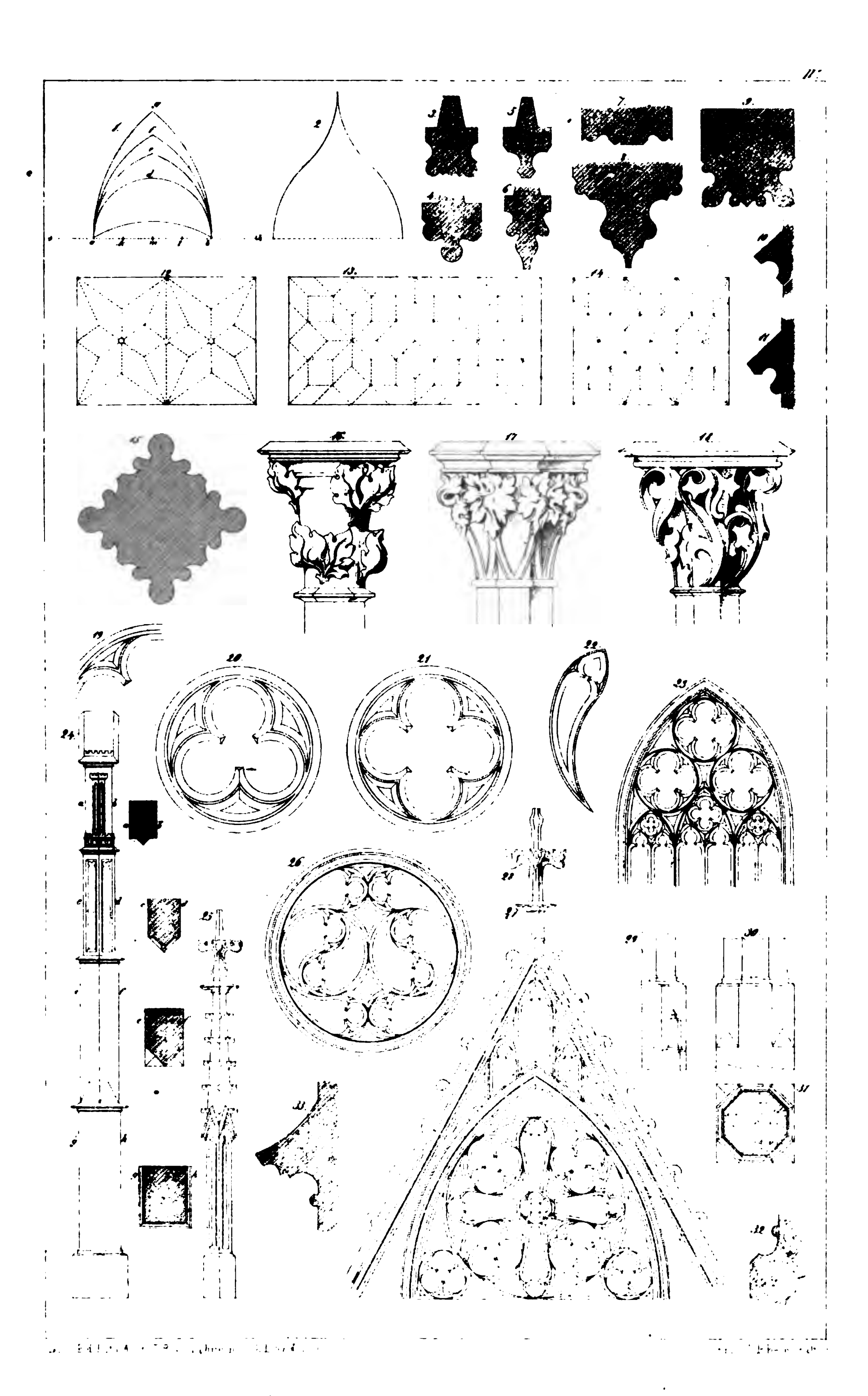
R.

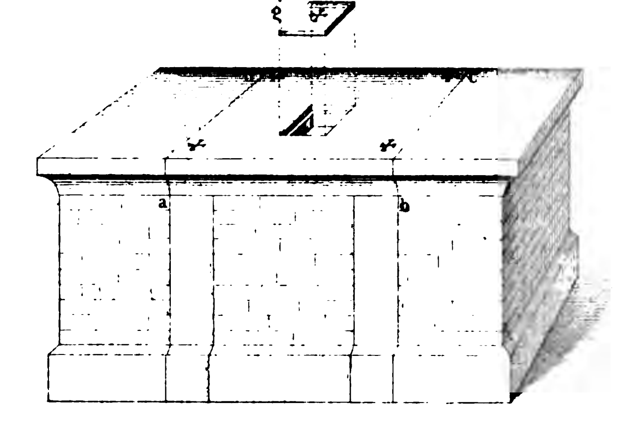
S.


II
1
Südliche Ansicht.
a
2.
b.
b.
c.
3.
d.
Westliche Ansicht.
Östliche Ansicht

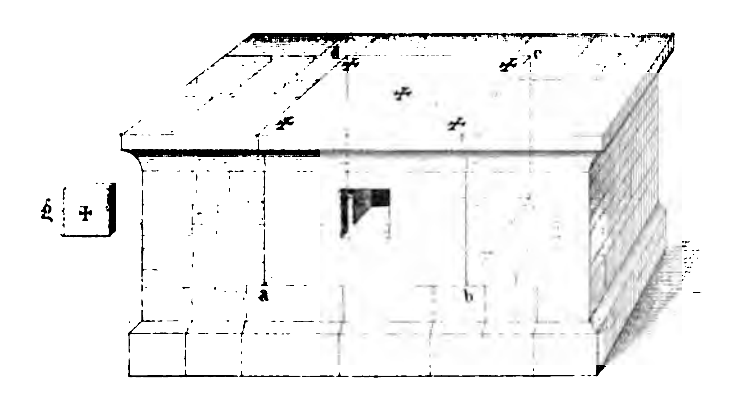


Druck d. Lith. Anst. J. B. v. Zabuesnig i. Landshut

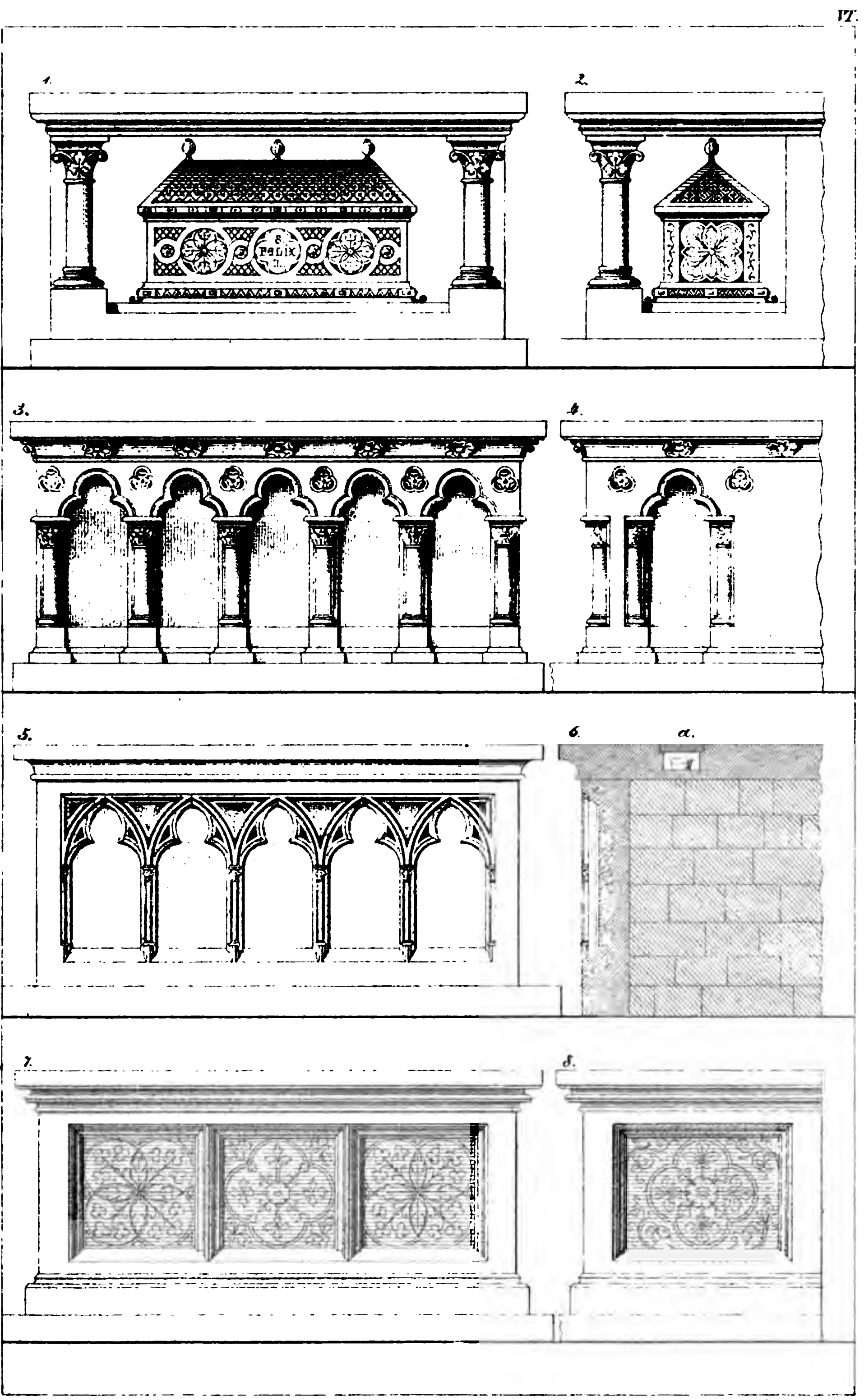




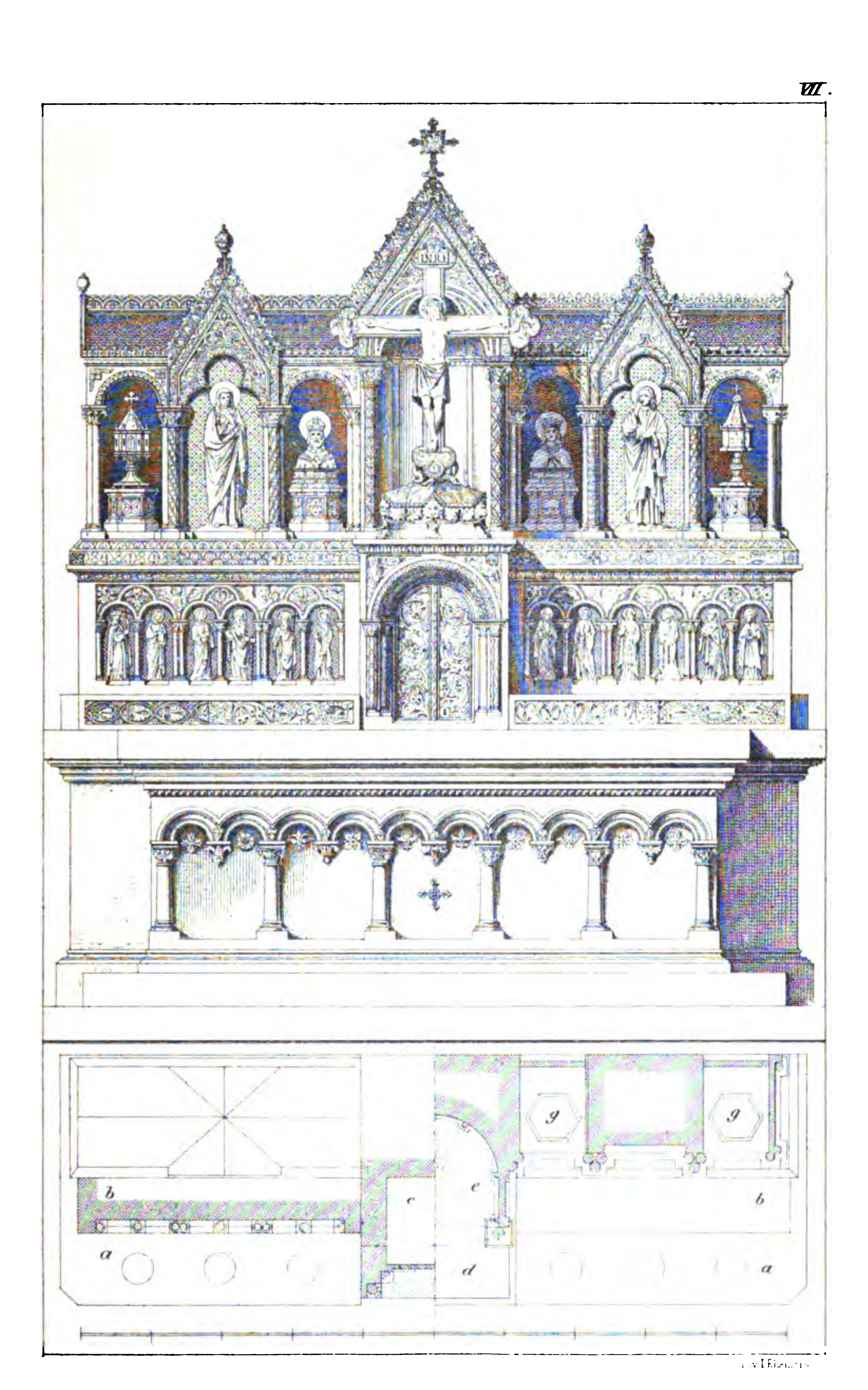
g
c
a
b

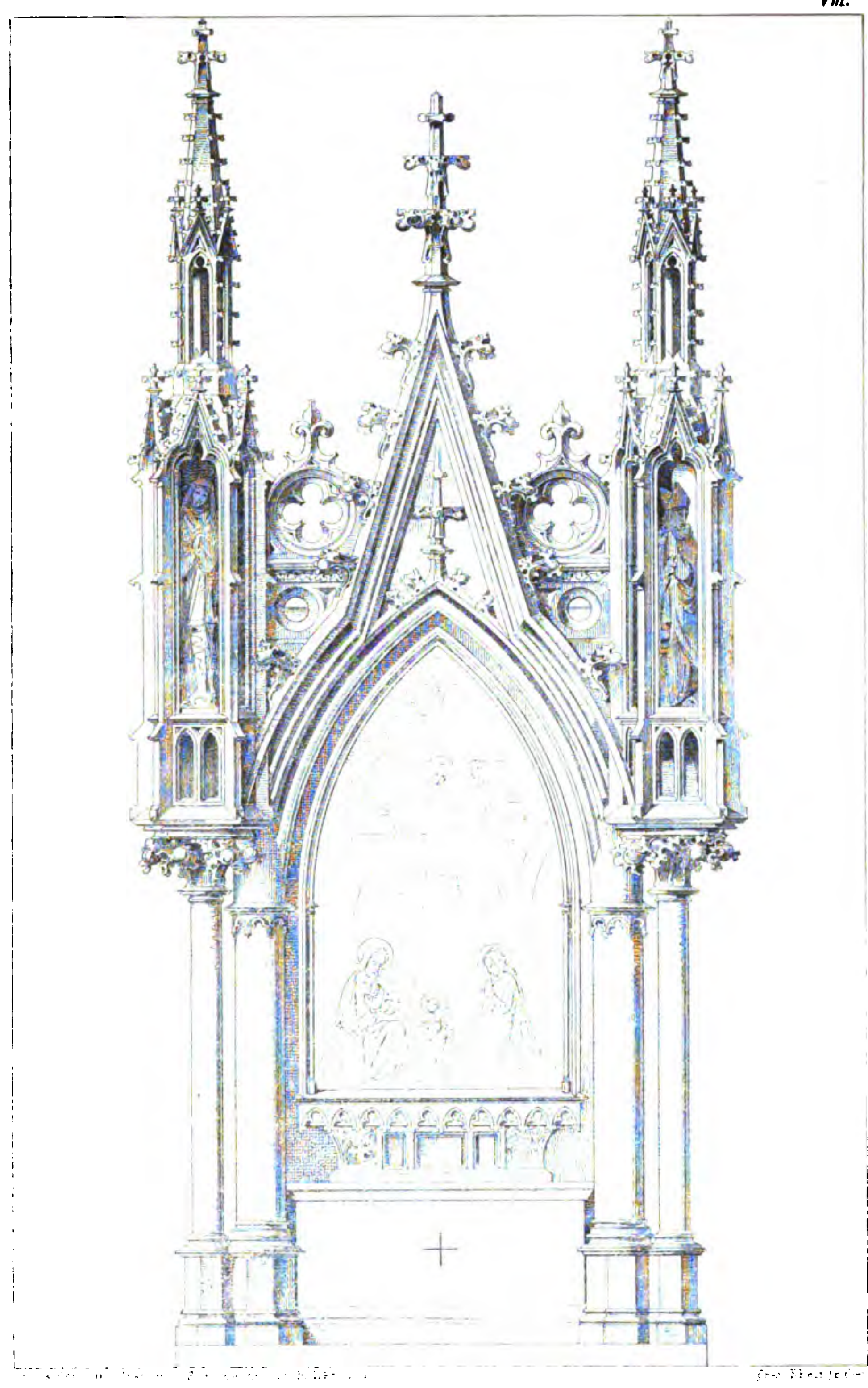


d
c
g
a
b



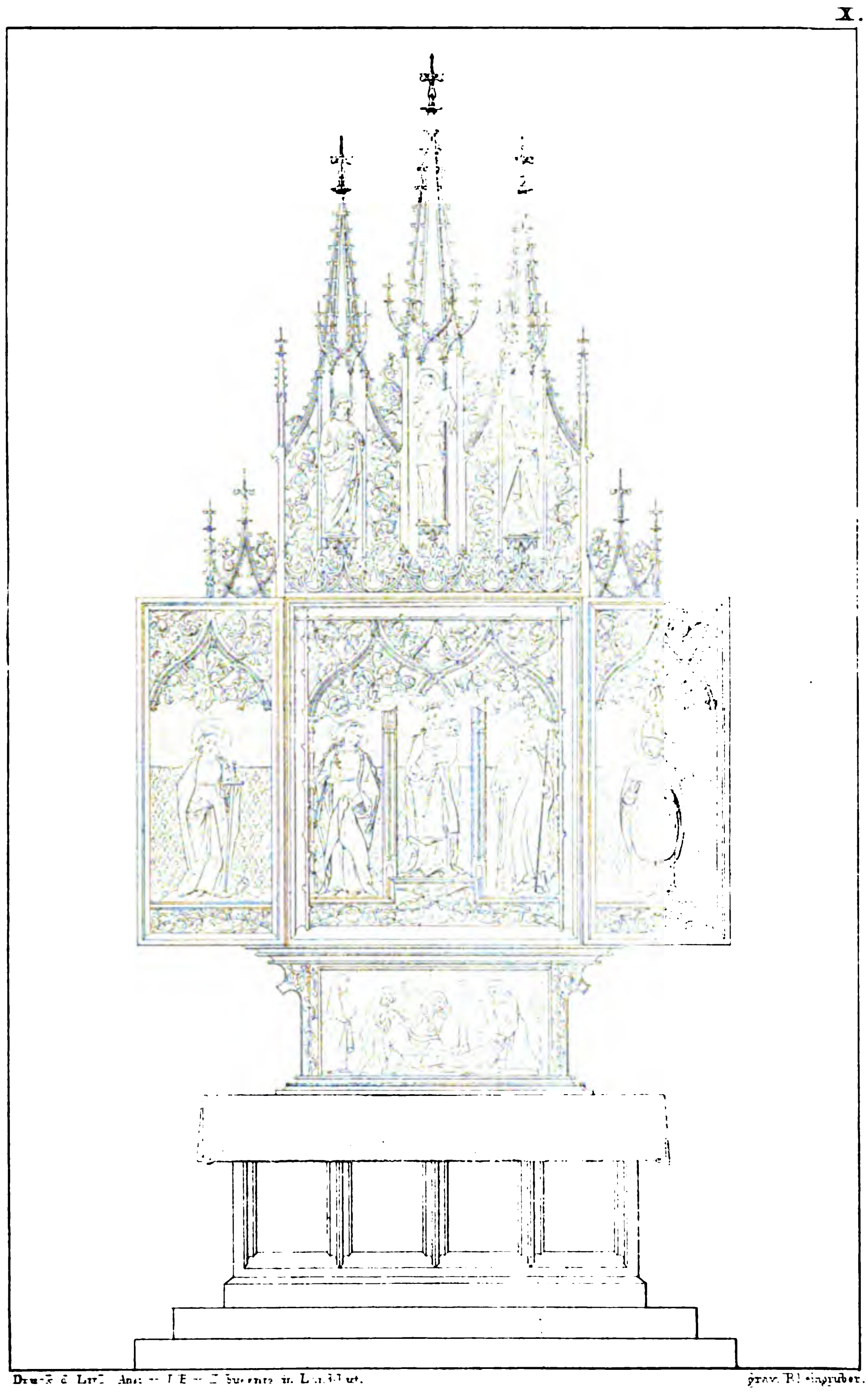
grav. I. Ehrengruber


VII.
INRI
g
g
b
c
e
b
a
d
a

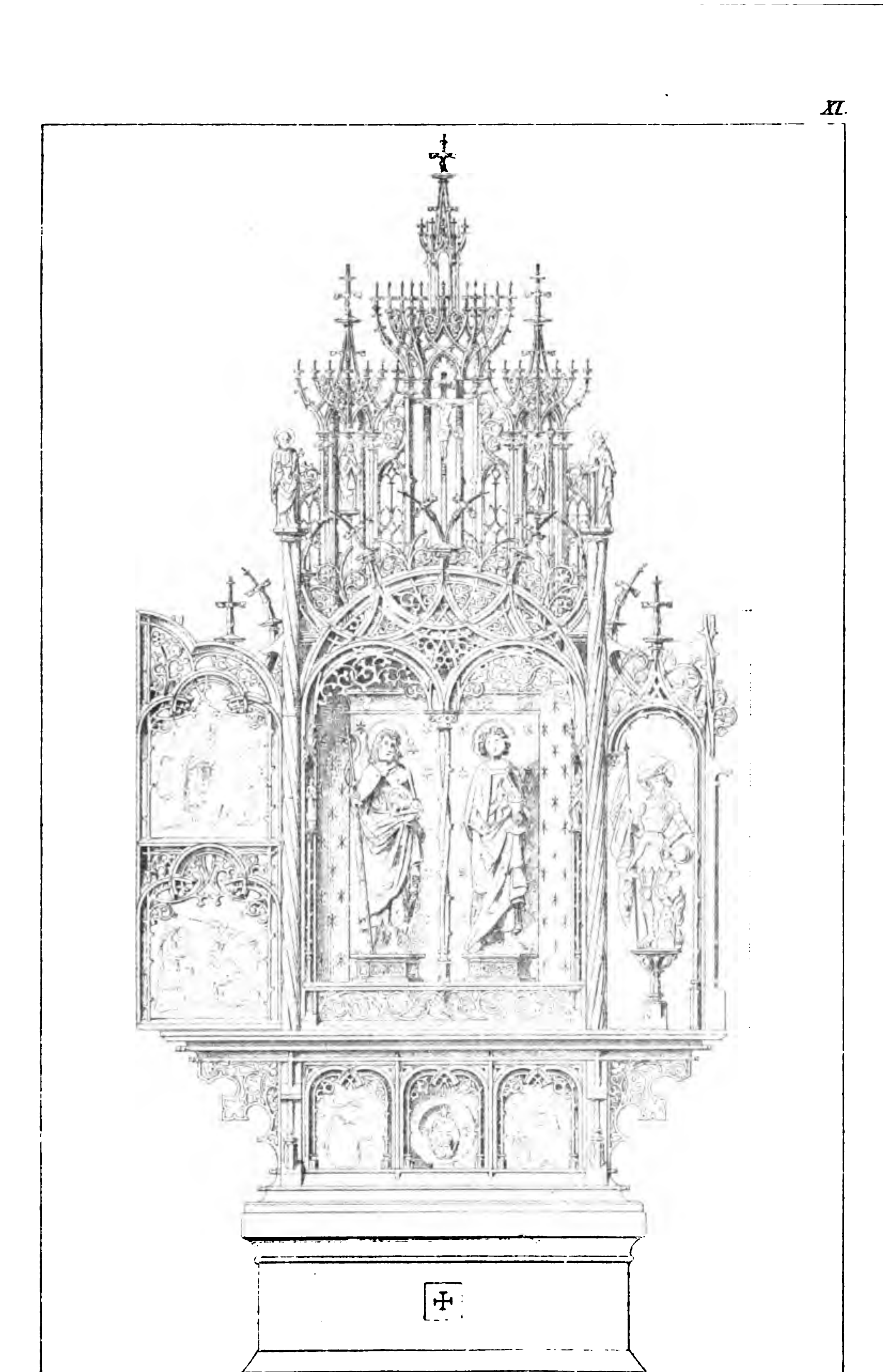




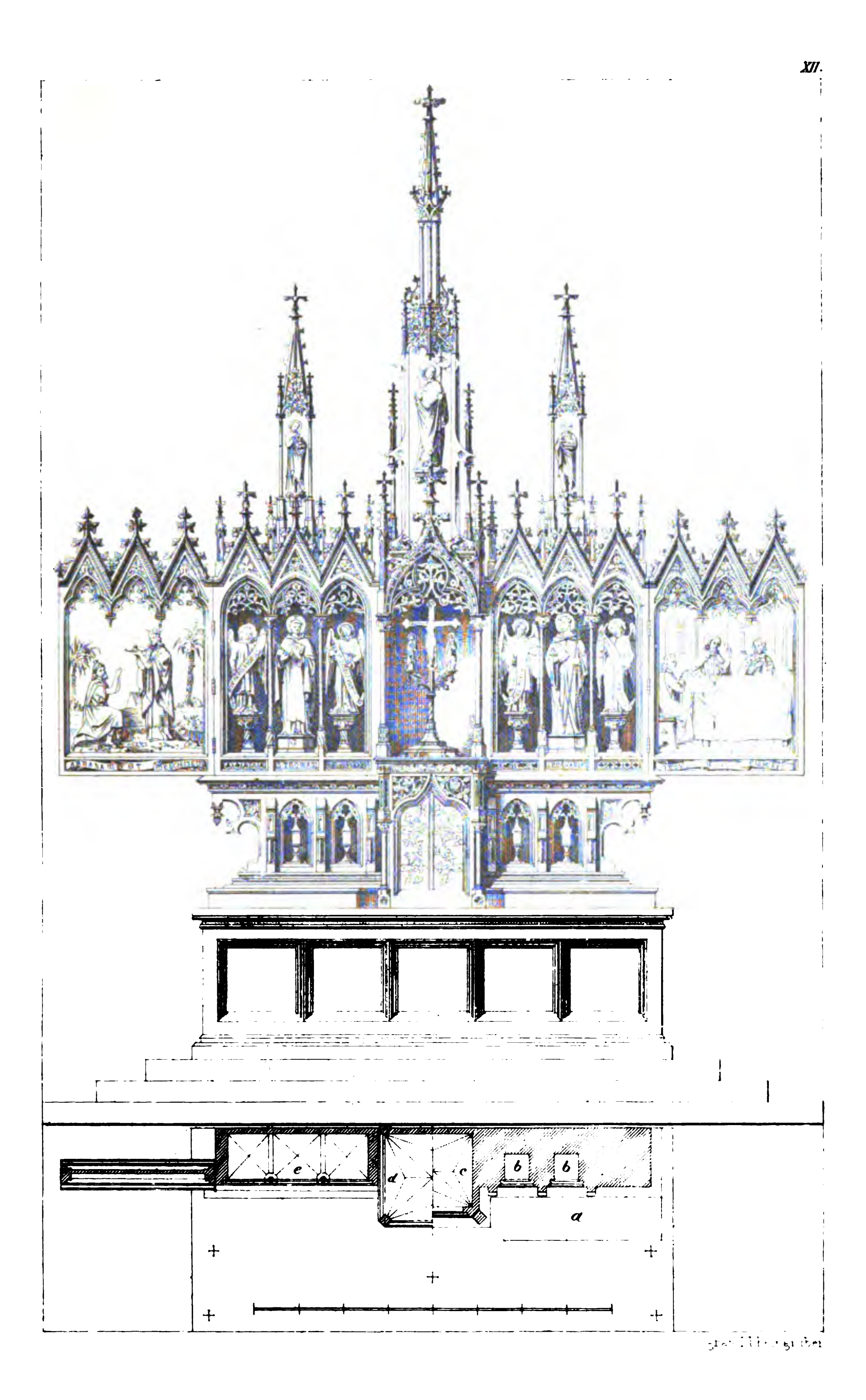
Druck von I.B.v. Zabuesnig in Landshut

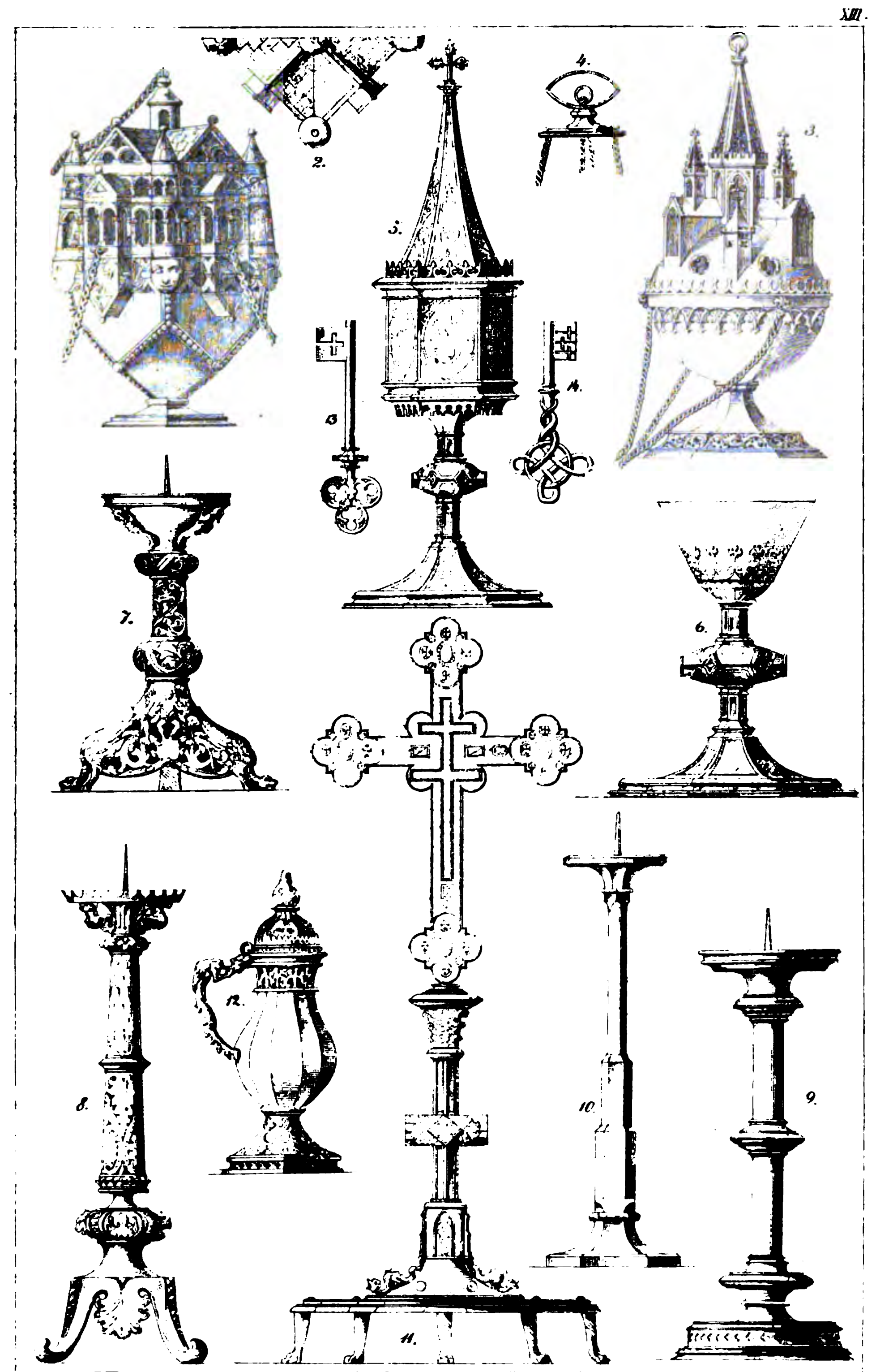


Druck d. Lith. Anst. v. J. B. Zöbauer in Landshut. grav. Bleingruber.

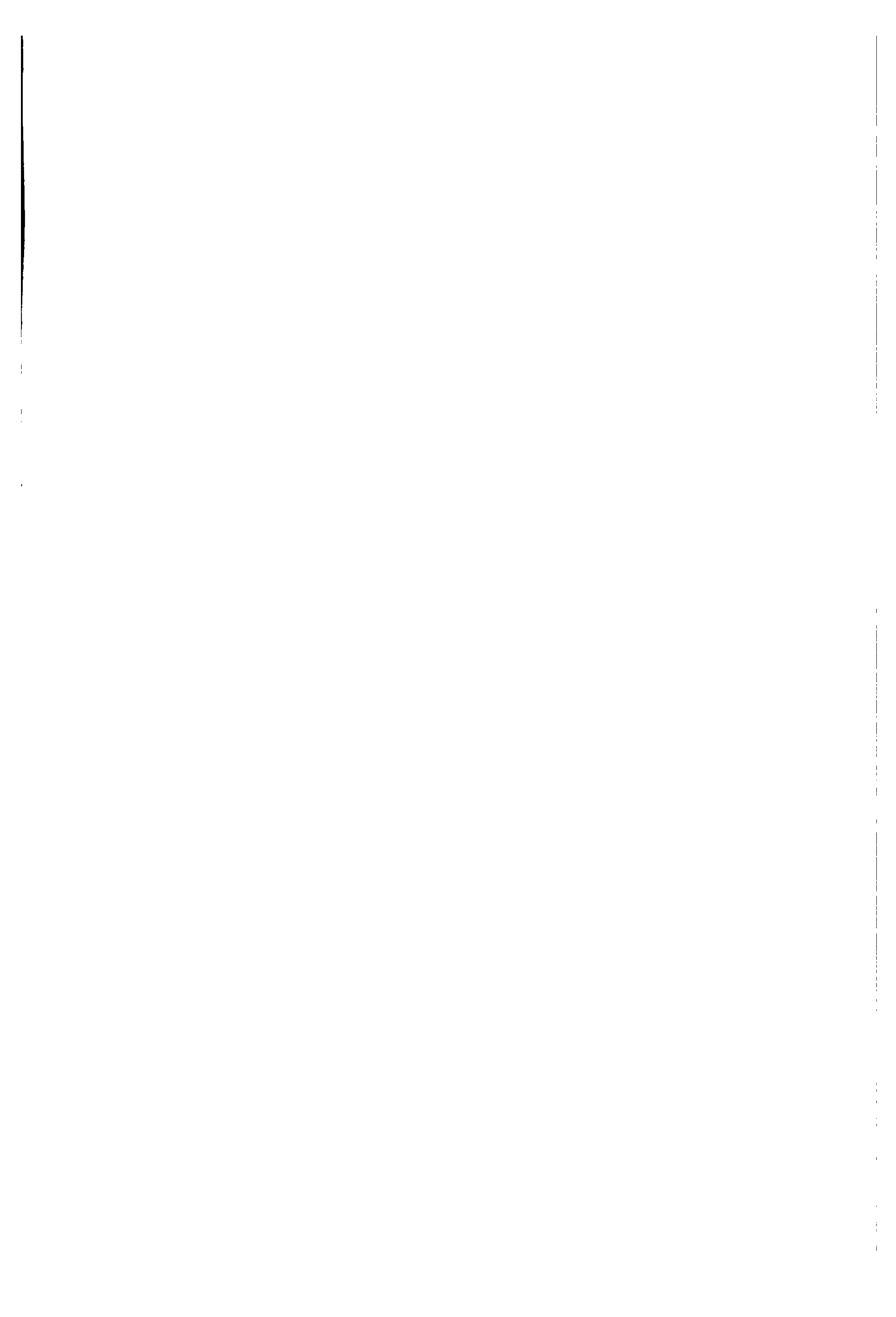


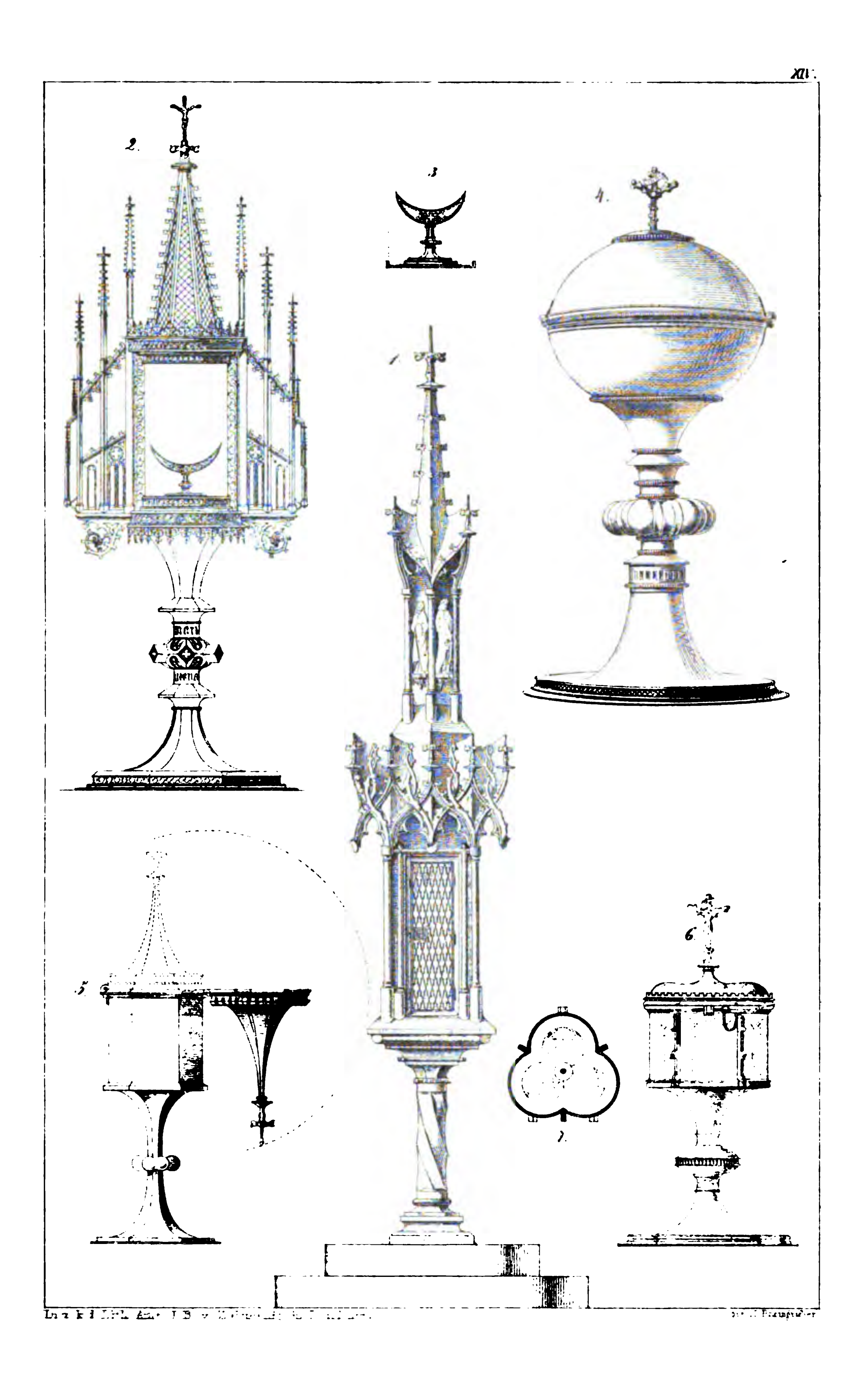
Druck d. Lith. Anst. v. J. S. v. Zabuesnig in Landshut. grav. I. Rheingruber.


e
d
c
b
b
a

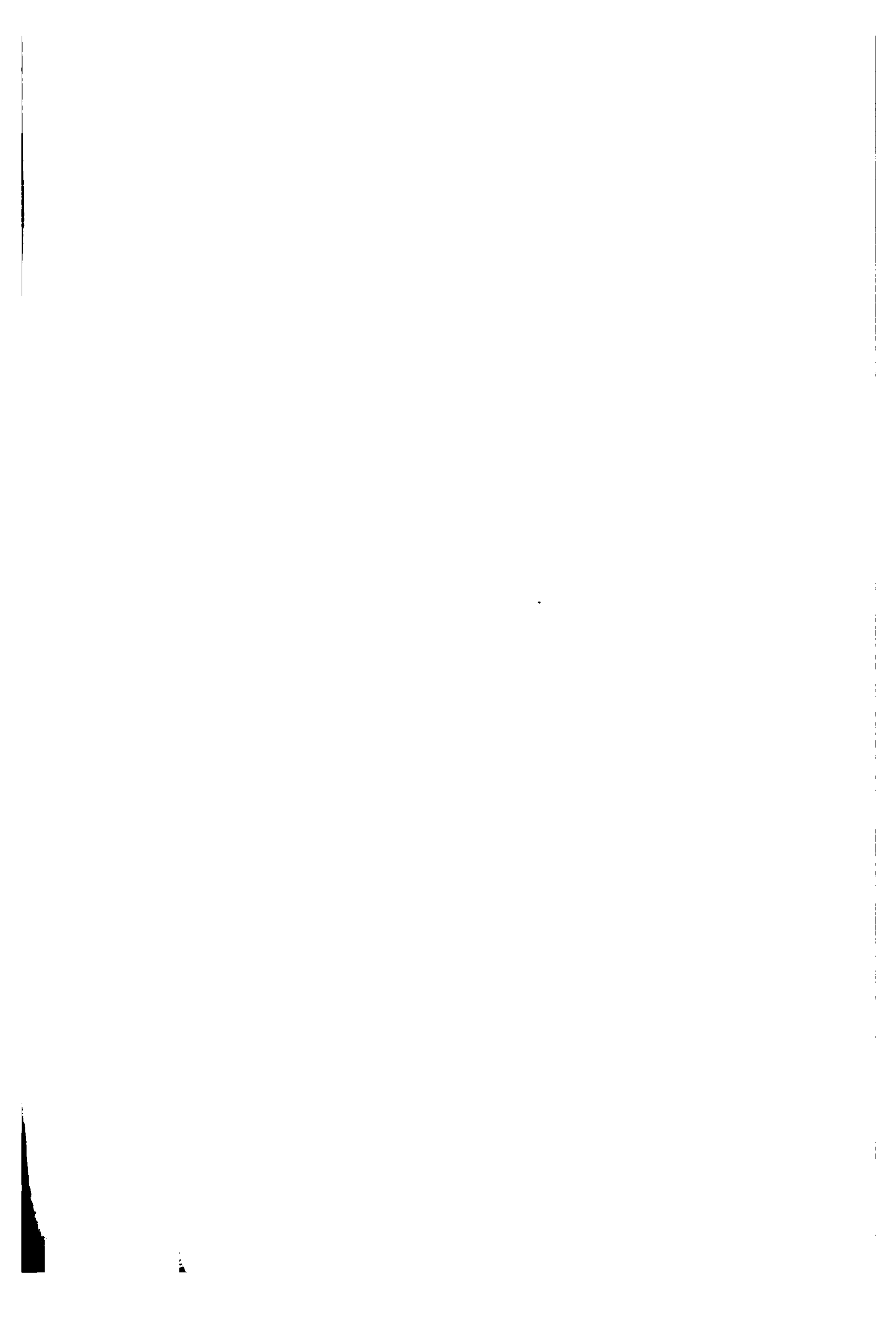


Grav. v. D. Lödel





2.
3
4.
1.
5.
7.
6.



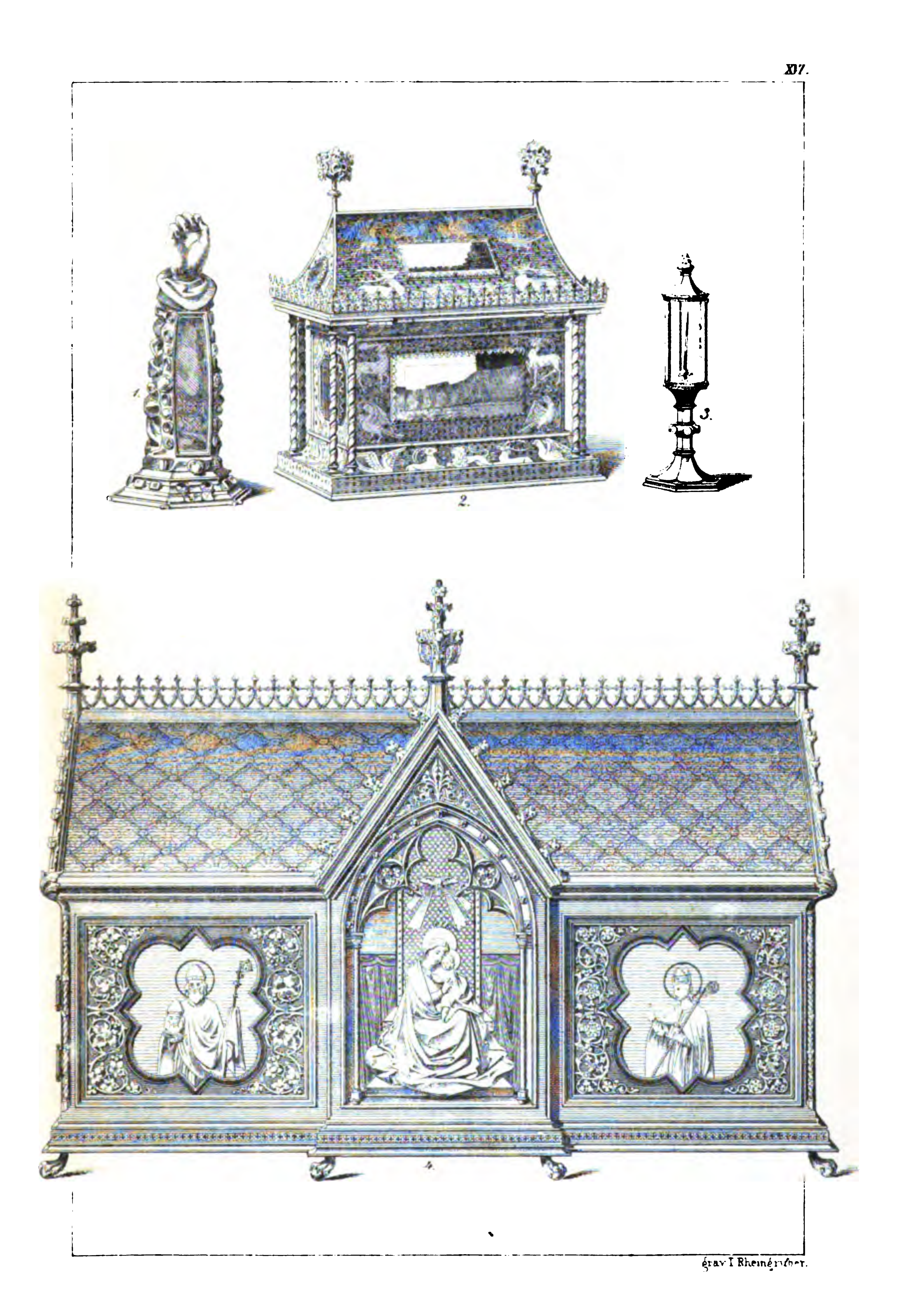
XV.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 7a. 8. 9. 10. 11.

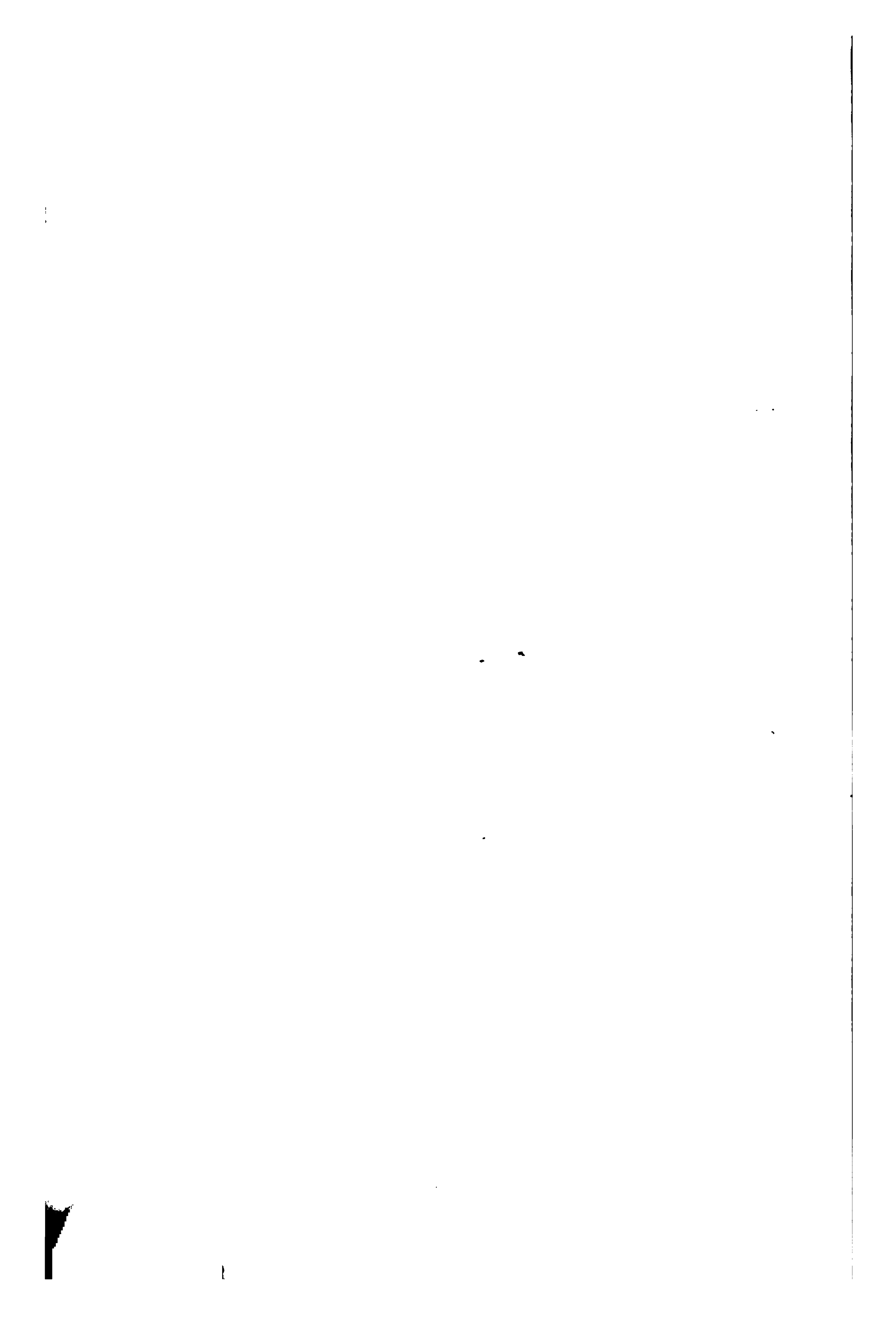
O RES MIRABILIS

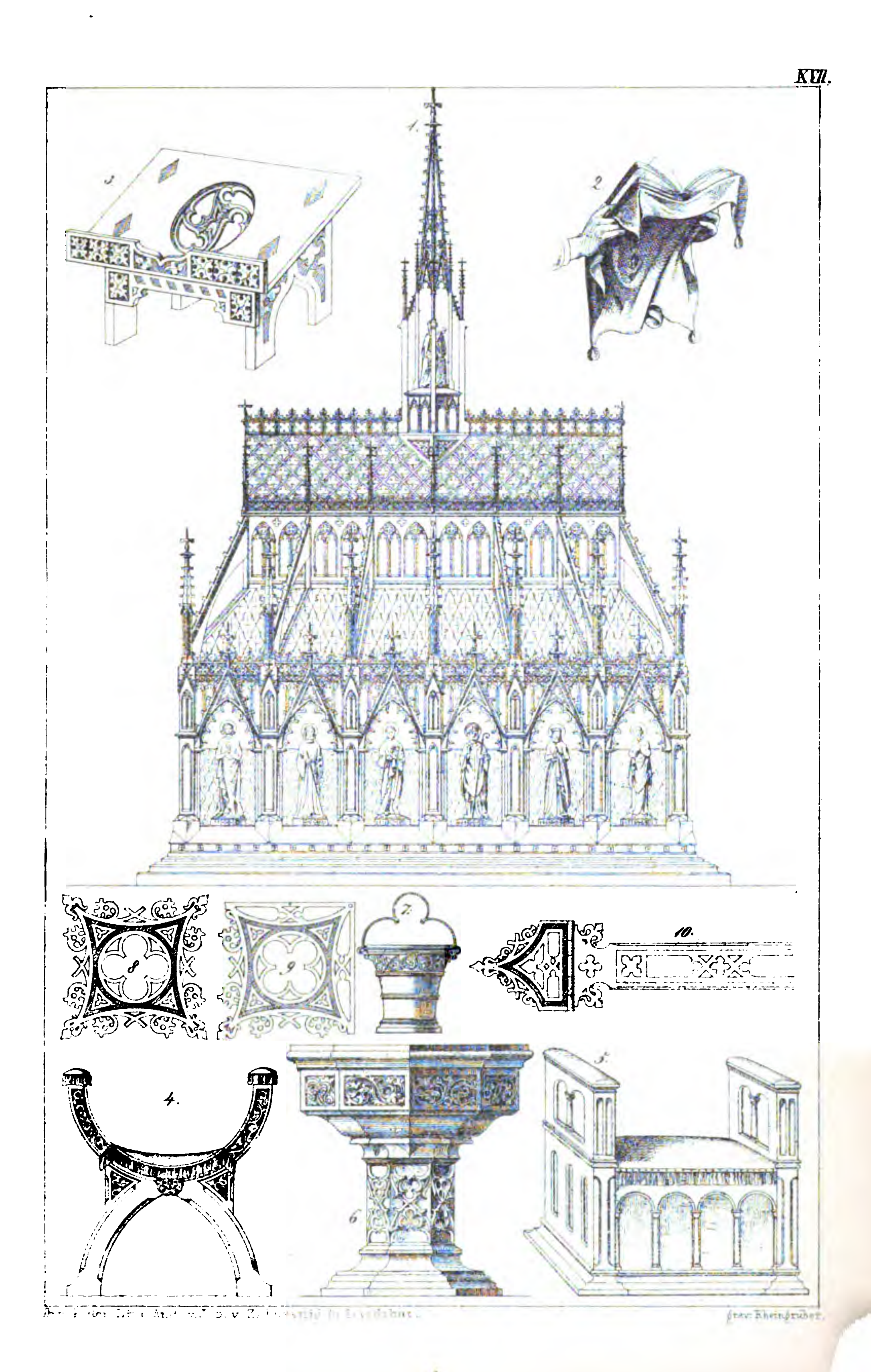
LAVERUNT STOLAS SUAS IN SANGUINE AGNI

grav. I. Rheingruber.

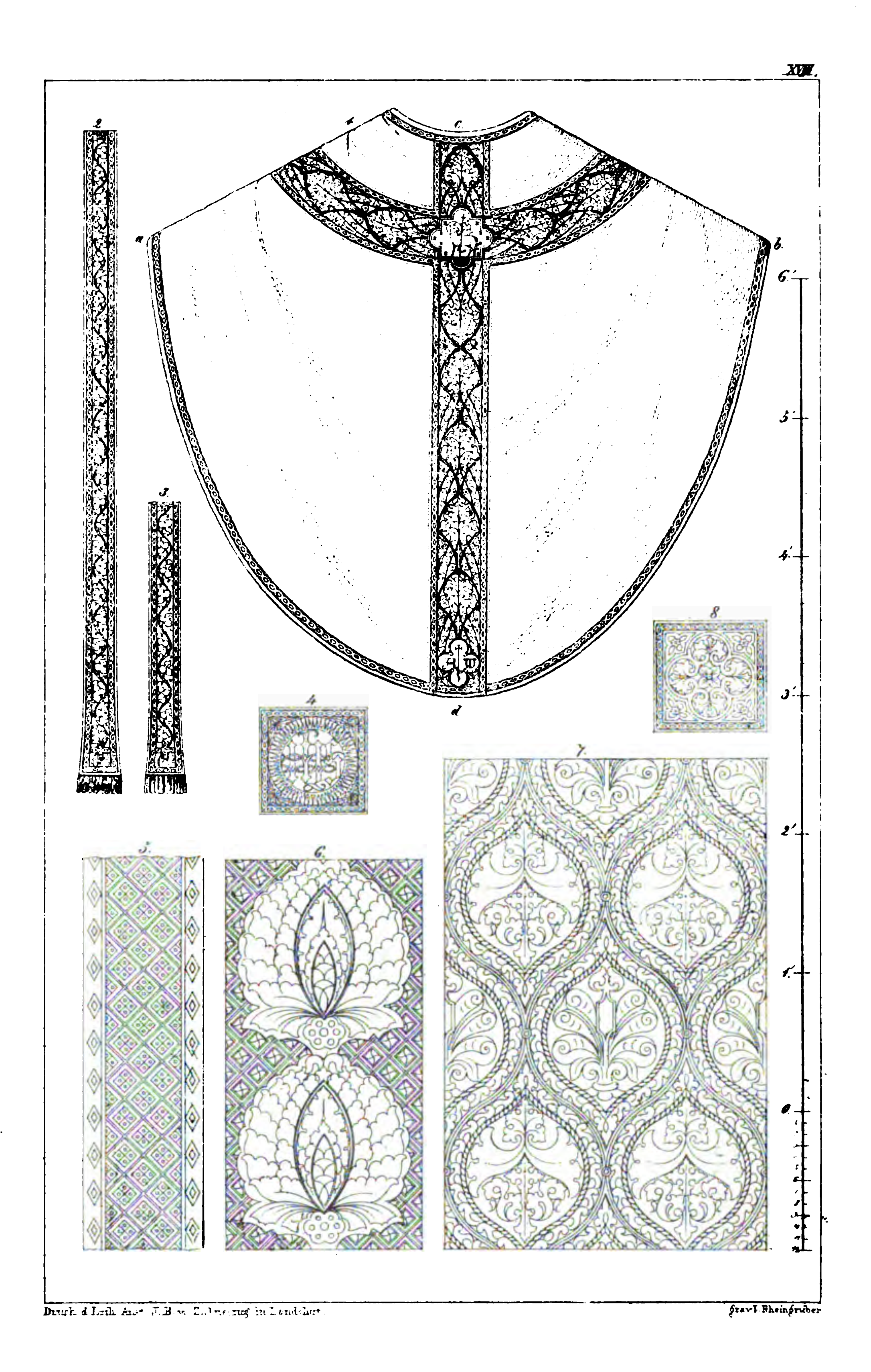


grav. I. Rheingruber.



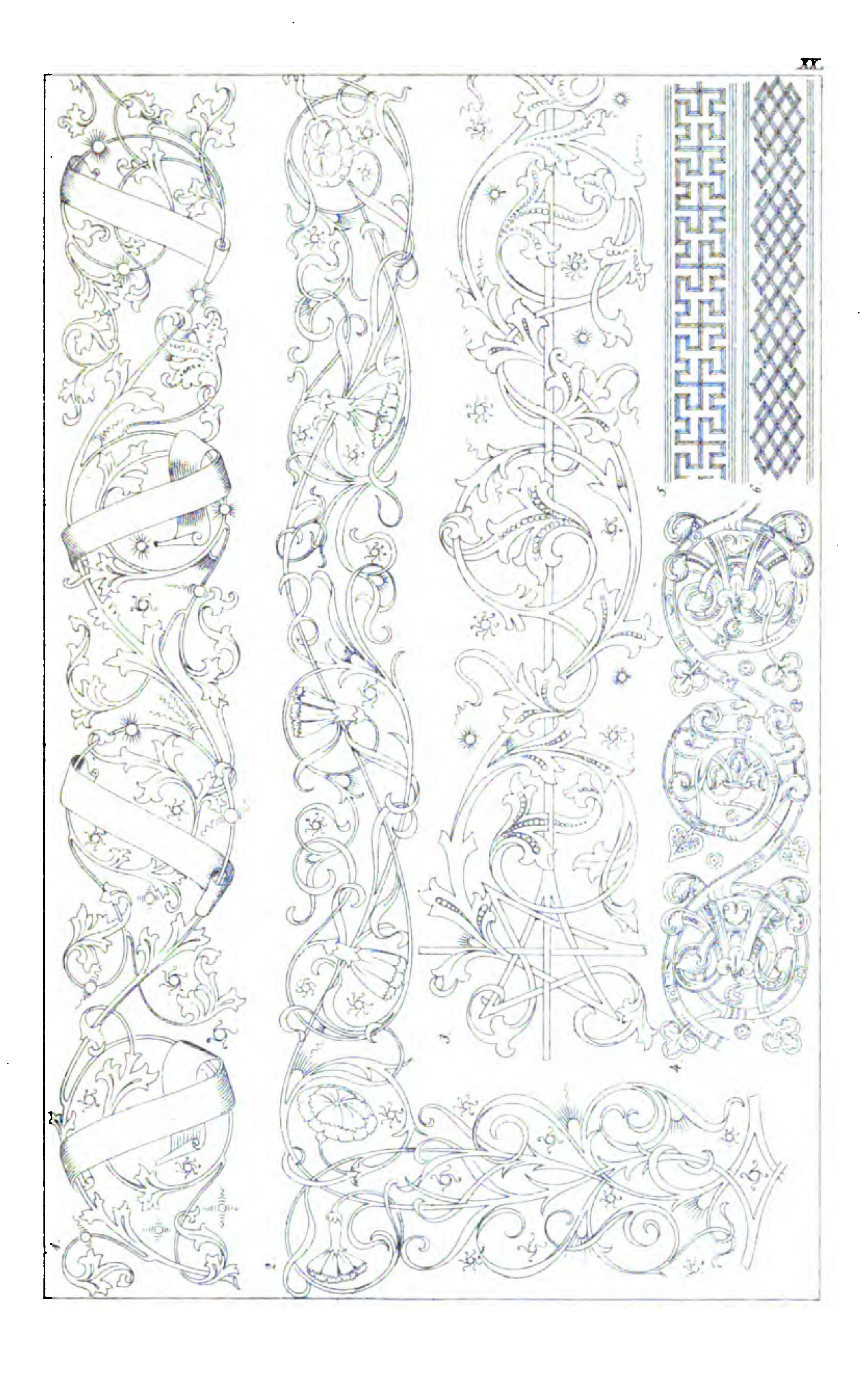


grav. Rheingruber.

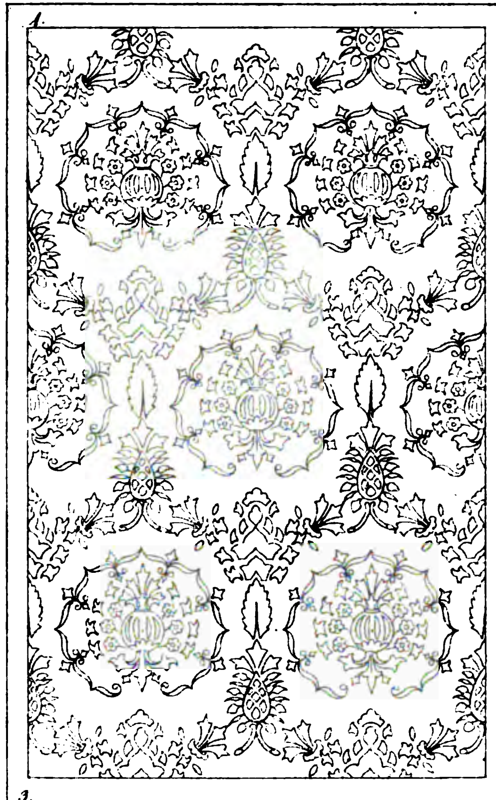


Druck d. Lith. Anst. v. J. B. v. Zabuesnig in Landshut.

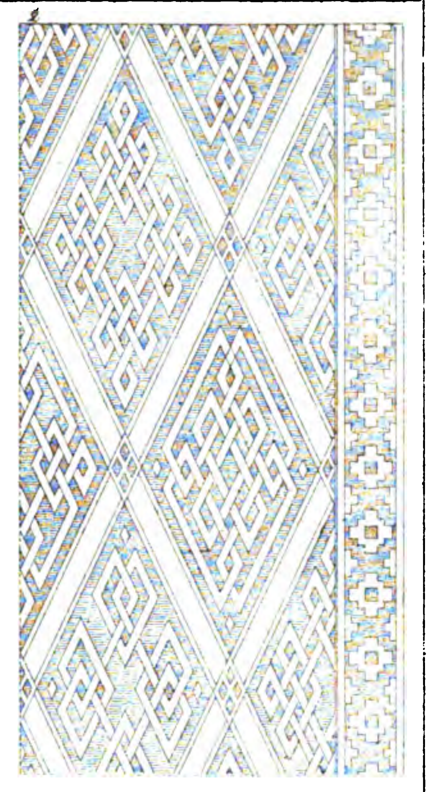
grav. I. Rheingruber



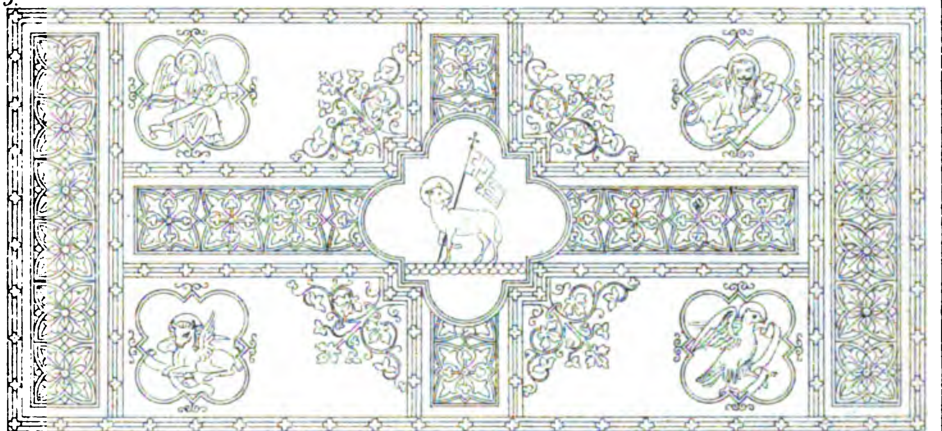
1.



2.

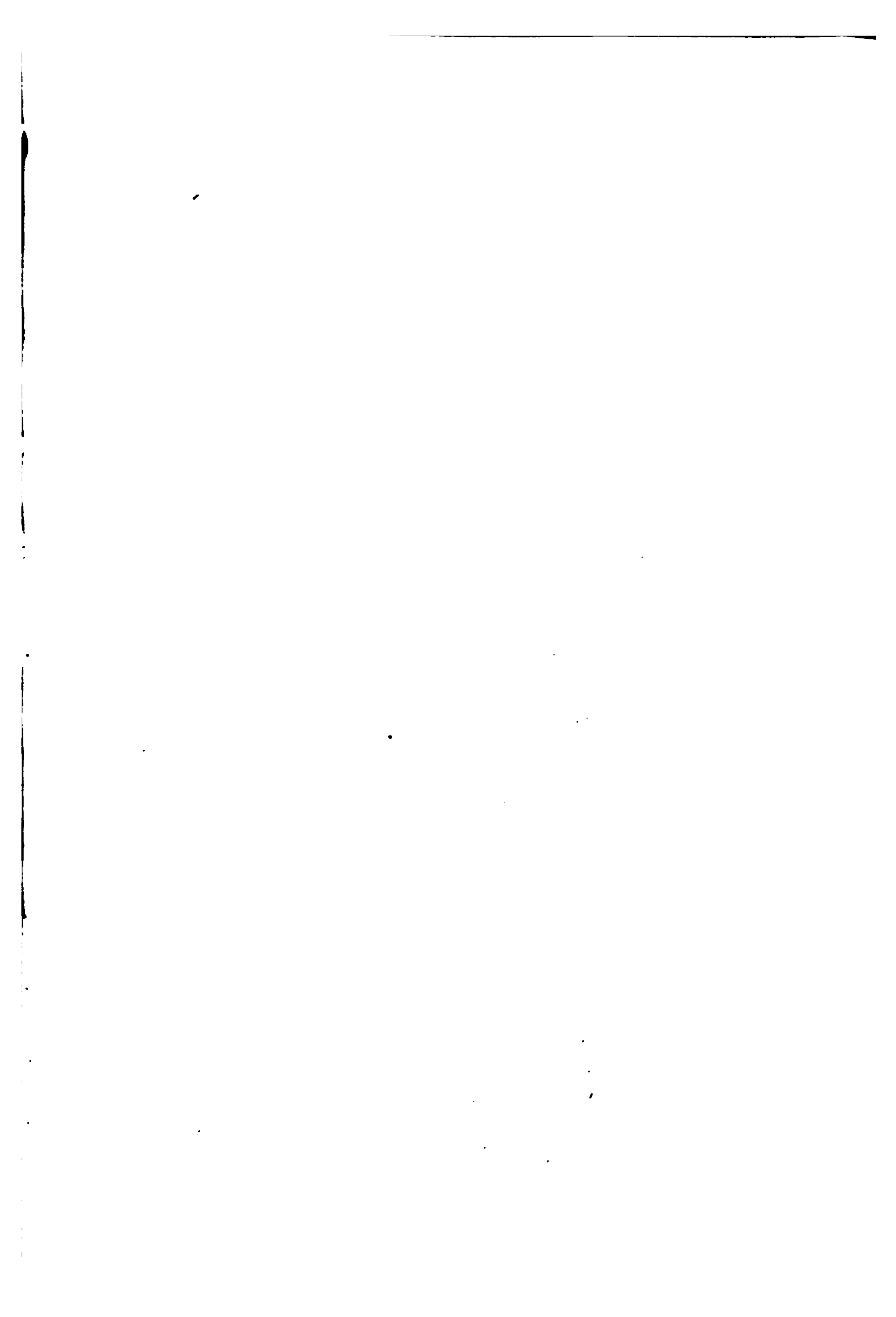


3.



4.









This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.